تنقید اور جدید اردو تنقید

وزیر آغا

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

تنقید اور جدید اردو تنقید

وزیر آغا

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی

باشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

تنقید اور جدید اردو تنقید

وزیر آغا

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

Tanqeed Aur Jadeed Urdu Tanqeed

by

Wazir Aagha

Rs. 86/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025 ☎ 011-26987295

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔ 110006 ☎ 011-23260668

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔ 400003 ☎ 022-23774857

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002 ☎ 0571-2706142

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت : 2011 تعداد : 1100 قیمت : 86/- روپے

ISBN : 978-81-7587-466-4 سلسلۂ مطبوعات : 1372

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔ 110025

فون نمبر : 49539000 فیکس : 49539099

ای میل : urducouncil@gmil.com ویب سائٹ : www.urducouncil.nic.in

طابع : سلاسار امیجنگ سسٹمس آفسیٹ پرنٹرز، C-7/5، لارنس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔ 110035

اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کلی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلبا کے لیے ''درسی کتب'' اور ''معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کمیاب بلکہ نایاب ہوتی جارہی تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعال ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آئندہ بھی شامل حال رہے گا۔

خالد محمود

منیجنگ ڈائرکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

جوگندر پال جی کے نام!

میں نہیں ہارا تو میرے حوصلے کی داد دے
اک نیا عزمِ سفر اس خستہ سامانی میں ہے

ترتیب

○

سمیٹتا رہا خود کو مَیں عمر بھر لیکن
بکھیرتا رہا شبنم کا سلسلہ مجھ کو

جمیل الدین عالی
معتمد اعزازی
انجمن ترقی اردو پاکستان

حرفے چند

۱۹۸۰ء سے انجمن نے ایک سلسلہ خطبات شروع کر رکھا ہے۔ یہ بابائے اردو یادگاری یا توسیعی خطبات ہیں۔

مولوی عبدالحق مرحوم نے سولہ اگست ۱۹۶۱ء کو انتقال کیا تھا۔ ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ خطبے کا جلسہ اسی تاریخ کو یا اس کے پاس منعقد ہو سکے۔ احاطۂ عنوانات بہت پھیلا ہوا ہے ہر عنوان انجمن اور صاحبِ خطبہ کی باہمی مشاورت سے طے ہوتا ہے، لیکن دیکھا گیا کہ اکثر اوقات ہمارے مہمان اس تاریخ یا مہینے کے پابند نہیں ہو سکے، چناں چہ ترجیح تو ہم اب بھی ماہِ اگست کو دیتے ہیں لیکن جلسے کا انعقاد صاحبِ خطبہ اور شہری حالات کی سہولت کے مطابق ہی کرنا پڑتا ہے۔ کراچی بلکہ ملک میں گاہ بہ گاہ سانحات بھی مقررہ تاریخوں کو ملتوی کراتے رہتے ہیں۔

"بابائے اردو یادگاری خطبہ" انجمن سے شائع بھی کیا جاتا ہے اور اس طرح انجمن شائقینِ علم وادب کے لیے ایک قیمتی دستاویز مہیا کر دیتی ہے۔

ان خطبوں کے سلسلے میں کوئی وطنی امتیاز نہیں رکھا گیا ہے۔ اردو کے فاضل خواہ کوئی وطنیت رکھتے ہوں، مدعو کیے جا سکتے ہیں۔ اب تک ہم نے اخراجات کی وجہ سے ہندستان کے علاوہ دوسرے بیرونی فضلا کو دعوت نہیں دی لیکن آیندہ اس کے لیے کوئی نظام وضع کرنا ضروری ہو گیا ہے۔ اس ضمن میں ہم بیرونی اردو دوست اداروں سے رجوع کر رہے ہیں۔

افسوس کہ بہت سی وجوہ سے ہر سال ایک خطبہ ممکن نہیں ہوا۔ ہمارے بعض مہمان دعوت قبول کرنے کے باوجود نہ آسکے نہ بروقت معذرت کرسکے۔ ایسے خطبات کے لیے کئی مہینے پہلے عنوان اور وقت طے کرنا پڑتا ہے کسی مختصر مہلت میں نہ تو مطلوبہ معیار کا متبادل مہمان منتخب ہوسکتا ہے نہ خطبہ۔ چناں چہ بعض مرتبہ ہمیں اپنے اجلاس منسوخ بھی کرنے پڑے۔ اس ضمن میں ہم اس امر پر اصرار کرتے ہیں (جیساکہ دنیا میں تمام موقر علمی اداروں کا دستور ہے) کہ خطبہ نہ پہلے کہیں پڑھا گیا ہو نہ چھپا ہو اور بہت زیادہ ممنون ہوتے ہیں اگر صرف اسی تقریب کے لیے لکھا گیا ہو۔ (بعض مرتبہ ہمارے فاضل مہمان اپنی کسی زیرِ تدوین کتاب کا کوئی حصہ پڑھنے کی پیش کش بھی کرتے ہیں جو ایک مرتبہ سے زیادہ قبول نہیں کی گئی کیوں کہ اس وقت ہمیں ابتدا کرنی تھی) مہمان کے اخراجات آمد و رفت کے علاوہ اسے مطبوعہ کتاب کی مقررہ رائلٹی بھی پیش کی جاتی ہے لیکن ظاہر ہے کہ نہ وہ اتنی دلکش ہوتی ہے نہ اہم کہ ایک بلیغ خطبہ صرف اسی کے لیے لکھا جائے۔ دراصل مہمانانِ گرامی ہماری دعوت علمی مقاصد کی راہ میں ہی قبول کرتے ہیں۔

پہلا خطبہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ۱۹۸۰ء میں دیا (محمد تقی میر) یہ انجمن سے شائع ہو چکا ہے اس کے بعد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (اسلوبیاتِ میر)، ڈاکٹر ریاض الحسن مرحوم (جمالیات اور اردو ادب) ڈاکٹر سید عبداللہ (بابائے اردو کی یاد میں) اور (اردو کا علمی و فکریاتی ادب)، ڈاکٹر وحید قریشی (جدید اردو تحقیق) اور جناب عزیز حامد مدنی کے خطبے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ریاض الحسن اور ڈاکٹر سید عبداللہ کے خطبات انجمن سے شائع ہو چکے ہیں۔ انشاء اللہ ڈاکٹر وحید قریشی سے مبیضہ موصول ہوتے ہی ان کا خطبہ بھی شائع کر دیا جائے گا... جناب عزیز حامد مدنی نے خطبہ ماہ مارچ ۱۹۸۸ء میں پیش کیا ہے اور کتابت کی منزل میں ہے۔ انشاء اللہ وہ بھی جلد شائع ہوگا، چوں کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے زیرِ نظر خطبے (جدید اردو تنقید)

کا ایک مسودہ ازراہ عنایت پیشگی بھیج دیا تھا اس لیے انعقادِ اجلاس کے ساتھ ہی اس کی اشاعت بھی ممکن ہو گئی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ایک مدت سے اُردو تنقید میں ایک مکتب کہلانے لگے ہیں۔ ان کا منفرد اندازِ فکر و نظر اور موقف . . . اس خطبے میں بھی جھلکتا ہے جو بنیادی طور پر ایک تحقیقی جائزہ ہے۔ اس سے پہلے اس موضوع اور متعلقہ موضوعات پر چند کاوشیں اُردو دانوں کے سامنے آچکی ہیں اب کے ڈاکٹر وزیر آغا کا زیرِ نظر خطبہ شائع ہوتا ہے اُردو تنقید پر کام کرنے والے اس سے بھی استفادہ کر سکتے ہیں، لیکن جدت، جدیدیت . . . . اور خود تنقید . . . کیا ہے۔ اب یہ عنوان بجائے خود بڑے مباحث بن چکے ہیں۔ انجمن کی خواہش ہے کہ جس حد تک ممکن ہو ان موضوعات پر اہم مباحث کو سمیٹ کر ایک وقیع تدوین سے شائع کر دی جائے تاکہ اُردو دانوں کے لیے کافی مواد ایک یا دو جلدوں میں جمع ہو سکے۔ اس سلسلے میں چند فاضل حضرات سے رجوع کیا جا رہا ہے۔ اُمید ہے کہ یہ منصوبہ بھی کسی بڑی تاخیر کے بغیر پورا کر لیا جائے گا۔ مباحث میں اس رفتار سے اضافہ ہو رہا ہے کہ بعض چند برس کے اندر اندر فرسودہ ہو جاتے ہیں اب ضروری ہو چکا ہے کہ ہم یا کوئی اور ادارہ ایسے اہم موضوعات پر پہلے جائزوں کے ساتھ تازہ ترین مباحث کا احاطہ کرنا، ایک مستقل سلسلے کے طور پر اپنے ذمے لے۔ انگریزی کے حوالے سے آکسفرڈ اشاعت گھر کے ایسے سلسلے عمدہ نمونے فراہم کرتے ہیں۔ یہاں اتنے مالی وسائل نظر نہیں آتے لیکن کام کرنے والوں کی استعداد . . . اور محنت . . . . اکثر اوقات مالی وسائل بھی پیدا کر دیتی ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ ہمارے فاضل اہلِ ادب ایسے منصوبوں پر خصوصی توجہ دینے لگیں۔ انہیں یقین رکھنا چاہیے کہ وسائل خود سامنے آنے لگیں گے . . . . . ہماری ہی مثال سامنے ہے۔ مولوی صاحب کے زمانے میں . . . اور ایک مدت

ان کے بعد بھی ہم کمیِ وسائل کا شکار رہے۔ اُردو دوستوں کے تعاون اور
.... (انجمن کے سربراہوں) جناب اختر حسین (مرحوم) موجودہ صدر
انجمن جناب نورالحسن جعفری (اور بعض نئے کاردانِ انجمن کی) مساعی نے وسائل
میں کچھ نہ کچھ اضافہ کر ہی دیا ہے۔ اگر اہلِ علم کا عملی تعاون جاری رہا تو ان شا اللہ اور
اضافہ ہوگا.....

زیرِ نظر خطبے پر اس رسمی "حرفے چند" میں نہ تو کوئی تبصرہ ضروری ہے
نہ ممکن .... اس ضمن میں انجمن صرف انتہائی تشکر اور امتنان کا اظہار
ہی کرسکتی ہے۔ ایک اہم موضوع پر ایک ضخیم مقالہ لکھنا انجمن کو بر وقت اس
کی نقل (برائے اشاعت) فراہم کرنا اور مقررہ وقت پر (مئی کی شدید گرمی میں)
کراچی آکر خطبہ پیش کرنا ڈاکٹر وزیر آغا کی مولوی عبدالحق مرحوم سے عقیدت اور
انجمن کے ساتھ تعاون کی نہایت قیمتی نشانیاں ہیں جو ہماری تاریخ کے ریکارڈ
پر محفوظ ہو رہی ہیں۔ امید ہے کہ یہ ہمارے دوسرے مہمانوں کے لیے قابلِ
تقلید مثالیں بھی ثابت ہوں گی۔

امید ہے یہ کتاب ایک اہم موضوعِ مطالعہ ثابت ہوگی۔

تنقید

تنقید کا پس منظر

۱

ادب کیا ہے ؟ ۔ اس کا آسان ترین جواب تو یہ ہے کہ ہر وہ تحریر جو متخیلہ کی حامل ہو گی ادب کے زمرے میں شامل سمجھی جائے گی۔ مگر پھر دوسرا سوال پیدا ہو گا کہ متخیّلہ کیا ہے ؟ ۔ متخیلہ کے ضمن میں مختلف لوگوں نے مختلف باتیں کہی ہیں ۔ مثلاً سیموئیل جانسن[۱] کا قول ہے کہ متخیّلہ غائب چیزوں کا اعلامیہ ہے۔ کولرج[۲] نے متخیلہ کو ایک ایسی منطقی قوت قرار دیا ہے جو متضاد اور متخالف اشیا اور خیالات (مثلاً نیچر اور آرٹ) کو مرتب اور متوازن کرتی ہے۔ میتھیو آرنلڈ[۳] نے متخیّلہ کو مذہب کا نعم البدل سمجھا ہے جب کہ ییٹس[۴] نے متخیّلہ اور عقل کی ہم آہنگی کے بجائے ان کی آویزش کو اہمیت دی ہے۔ جدید دور نے کولرج کی پیش کردہ "تعریف" کو زیادہ قابلِ قبول قرار دیتے ہوئے متخیّلہ کو محض تخلیق کار کی اس تخیّلی اُڑان کے مترادف نہیں سمجھا جو حقیقت سے اپنا رشتہ توڑ لیتی ہے ۔ اصل بات یہ ہے کہ عقل تو ان مشاہدات سے منطقی نتائج اخذ کرتی ہے جو حسیات کے طفیل مرتب ہوتے ہیں جب کہ متخیلہ ان مشاہدات سے منسلک ہے جو حسیات کو عبور کر کے اشیا کے باطن میں مستور روابط (RELATIONS) کا احساس دلاتے ہیں۔ اس اعتبار سے متخیّلہ ایک تخلیق کار اور ایک عارفِ کامل دونوں کا مشترکہ ہتھیار ہے جس کی

---

[۱] SAMUEL JOHNSON [۲] COLERIDGE

[۳] MATHEW ARNOLD [۴] YEATS

مدد سے وہ کائنات کی پُراسراریت سے متعارف ہوتے ہیں. گویا متخیلہ ماضی اور مستقبل دونوں کی بازیافت کے علاوہ چھپے ہوئے روابط کو طشت از بام کرنے پر بھی قادر ہے۔ آرتھر کوسلر نے اپنی کتاب[1] میں ایسی متعدد مثالیں دی ہیں جو نئے انکشافات کے سلسلے میں عقل کی نارسائی کو منظرِ عام پر لاتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ تخلیق کاری میں منطقی ربط کے مقابلے میں تخلیقی جست کی کارکردگی کس حد تک ہے۔ مثلاً اس نے کیپلر کے سلسلے میں یہ انکشاف کیا ہے کہ ایک خاص تعدیل یعنی (EQATION) بار بار اس کے خوابوں میں اُبھرتی رہی۔ بعد ازاں وہ کیپلر کے (THIRD LAW) کی صورت میں منظرِ عام پر آئی یوں دیکھیے تو متخیلہ ایک باقاعدہ قوت ہے جو صرف تخلیق کاروں اور عارفوں کی تحویل میں ہوتی ہے۔ یقیناً اس کا تعلق "پرانے دماغ" کی کارکردگی سے بھی ہے کیونکہ "نئے دماغ" کے مقابلے میں جو زبان اور منطق کے ہتھیاروں سے لیس ہے "پرانے دماغ" کے پاس ایک خاص "وہبی قوت" ہے جو متخیلہ میں اپنا اظہار کرتی ہے اور متخیلہ بنیادی طور پر عام بول چال اور منطقی سیاق و سباق سے ماورا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ متخیلہ کو منطق کی ضد قرار دیا جائے بلکہ یہ کہ متخیلہ کو عام منطق سے مختلف سمجھا جائے۔

ادب کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ وہ کائنات کو ورق ورق کرنے کے بجائے اس کی جز و بندی کرتا ہے مگر یہ جز و بندی فلسفے کی طرح عقلی سطح پر نہیں بلکہ احساس کی سطح پر ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ ادیب "بے جان چیزوں کو ذی روح قرار دینے"[2] کی جہت کے تحت باہر کے مظاہر سے ایک تعلقِ خاطر قائم کرتا ہے۔ وہ بے جان اشیا تک میں روح پھونک کر انھیں زندہ کر دیتا ہے۔ چناں چہ پتھر

---

[1] ARTHUR KOESTLER: THE SLEEPWALKERS

[2] ANIMATION

بولنے لگتے ہیں۔ چاند مسکراتا ہے۔ صحرا اسے اپنی جانب بلاتے ہیں حتیٰ کہ کھڑکیاں، منڈیریں اور سڑکیں بھی ذی روح بن کر اس سے مکالمہ کرنے لگتی ہیں۔ اشیا کو روح تفویض کرنے کا یہ عمل جانداروں کو بھی انسانی سطح پر کھینچ لیتا ہے، چناں چہ درخت آہیں بھرتے ہیں، کلیاں مسکراتی ہیں، اور پرندے انسانی محسوسات کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ حد یہ کہ سناٹا بولتا ہے، ہوا کا دامن اسے مس کرتا اور سمندر لوری دیتا ہے گویا ادب اپنے لمس سے لخت لخت اشیا کو باہم مربوط کر کے کائنات کو اس کی یکتائی لوٹا دیتا ہے اور یہ بات عقل کے تجزیاتی عمل کا الٹ ہے۔

ادب کی ایک اولین پہچان یہ ہے کہ وہ لفظ کو اس کی معنیاتی جکڑ بندی سے آزاد کر کے تخلیقی سطح پر لے آتا ہے۔ رینے ویلک اور آسٹن وارن نے لکھا ہے[۱] کہ سائنسی زبان ایک عالم گیر شے ہے جو ریاضی کے "نشانات" کو استعمال کرتی ہے جن کے معانی متعین ہیں۔ دوسری طرف ادب کی زبان مقابلتاً مبہم اور پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہے۔ نیز اس میں ادیب کے اپنے محسوسات یا دیں اور اس کی زندگی کے واقعات و حادثات سے مرتب ہونے والے تاثرات بھی در آتے ہیں اور یوں وہ محض معانی کی ترسیل تک محدود نہیں رہتی بلکہ ادیب کے رویے، موڈ اور لہجے کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ ادبی زبان محض ایک آئینہ نہیں ہے جس میں باہر کی اشیا منعکس ہو رہی ہوں اور وہ ان کی ترسیل پر مامور ہو، ادبی زبان تو ہمہ وقت بگڑنے اور بننے کے عالم میں ہوتی ہے۔ گویا اس کا سمبندھ ادیب کے تخلیقی باطن سے ہوتا ہے جو جوار بھاٹا ادیب کے تخلیقی باطن میں آتا ہے وہی اس کے الفاظ میں بھی آ جاتا ہے، چناں چہ ادب میں الفاظ محض "ذریعہ" نہیں رہتے بلکہ بجائے خود زندہ ہو کر اپنے وجود کا احساس دلانے

۱؎ RENE WELLEK & AUSTEN WARREN: THE THEORY OF LITERATURE p26

لگتے ہیں۔ یہ بات زبان کی غیر ادبی صورتوں میں کہیں نظر نہیں آتی۔ اسی لیے ادبی زبان میں متخیلہ کی فراوانی ہوتی ہے مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ادبی زبان لازمی طور پر امیجز[۱] ہی کو پیش کرے۔ بعض اوقات وہ امیجز کے بغیر بھی وجود میں آجاتی ہے۔ دراصل ادبی زبان کا کام یہ ہے کہ وہ متعین معانی کے متوازی معانی کا ایک "جہانِ دیگر" خلق کر دے۔ یہی کام امیجز کا بھی ہے فرق صرف یہ ہے کہ امیج کے اپنے جسمانی خدوخال بھی ہوتے ہیں جب کہ امیج کی عدم موجودگی کی صورت میں معنیٰ کا "جہانِ دیگر" ایک احساس کی طرح طلوع ہوتا ہے اسی لیے ہیگل سے متاثر ہونے والوں نے ادبی زبان کو "خیال کی حسی چمک" کا نام دیا تھا اور بعض لوگوں نے اسے "خالص بصارت" سے موسوم کیا ہے[۲]۔

۲

رہا تنقید کا معاملہ تو اس کا کام ادب کی تقویم اور تشریح ہے۔ وہ نہ صرف ادبی تحریر کو غیر ادبی تحریر سے متمیز کرنے پر قادر ہے بلکہ ادبی تحریر کے معیار، ساخت اور مزاج کا تجزیہ بھی کرتی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں تنقید کے دو رویوں کا اکثر ذکر ہوتا ہے۔ ایک وہ جو ادب کو معروضی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور دوسرا جو موضوعی اندازِ نقد و نظر کو بروئے کار لاتا ہے۔ معروضی نقطۂ نظر ادب کو ایک "کھڑکی" کی حیثیت دیتا ہے جس میں سے ادیب کی شخصیت یا اس کے ارد گرد کی پوری معاشرتی صورتِ حال کو دیکھا جا سکے۔ چناں چہ معروضی تنقید علوم سے بھرپور فائدہ اٹھاتی ہے۔ دوسری طرف موضوعی تنقید ہے جو داخلی رویے سے کام لے کر ادب

۱۔ IMAGES

۲۔ RENE WELLEK & AUSTEN WARREN:THEORY OF LITERATURE p26

پارے کو ذوقِ نظر کی میزان پر تولتی ہے۔ اصولی طور پر معروضی نقد و نظر کو داخلی
رویّے کی اساس پر استوار ہونا چاہیے کیوں کہ داخلی رویّہ ادب پارے کے اصلی یا
نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور یہ فیصلہ اصلاً وہبی نوعیت کا ہوتا
ہے۔ بعض لوگ تنقید کو محض ذاتی تاثرات کے اظہار تک محدود کر دیتے ہیں اور
یوں ذاتی پسند یا ناپسند کو میزان مقرر کر لیتے ہیں، حالاں کہ داخلی رویّے سے مُراد
اس وہبی قوّت کا اظہار ہے جو حُسن کو پہچانتی ہے، خوشبو اور رنگ کے فرق کو
سمجھتی ہے اور شئے یا واقعہ کے عقب میں جھانکنے کی قدرت رکھتی ہے۔ ویسے خود
داخلی تنقید کے لیے بھی معروضی رویّہ ناگزیر ہے وہ یوں کہ اکثر ناقدین عصری ادبی
صورتِ حال کو پرکھنے میں اس لیے ناکام ہو جاتے ہیں کہ وہ اپنے شخصی تعصبات
کی عینک میں سے ادب کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جب کہ اپنے عصر سے پہلے کے ادب
کے معاملے میں ان کی قوّتِ فیصلہ عام طور سے صائب ہوتی ہے، لہٰذا داخلی رویّے
کو بروئے کار لانے کے دوران نقّاد اپنے ذاتی ردّعمل سے اُوپر اٹھ کر ادب کا
جائزہ لے تو بات بنے گی ورنہ نہیں۔ بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ تنقید
کو معروضی یا موضوعی ردّیوں میں تقسیم کرنا محض افہام و تفہیم کے لیے ہے ورنہ ادب
کی پرکھ کے سلسلے میں دونوں مل جُل کر کام کرتے ہیں۔ یہی حال متخیّلہ اور منطق کا ہے
اگر متخیّلہ سے اس کی مخصوص منطق منہا کر دی جائے تو وہ مجذوب کی بڑ یا ایک
افیونی کے آزاد تلازمۂ خیال کی صورت اختیار کرے گا اور ادب کے عملِ مرابطہ[1]
کے سلسلے میں مددگار ثابت نہ ہو سکے گا۔

---

[1] CREATIVE BISOCIATION

۳

تنقید ادب کی تقویم[1] و تشریح[2] کا نام ہے لیکن کیا تنقید ادب کی پُراسراریت کو پوری طرح گرفت میں لینے میں کامیاب ہوتی ہے یا ہوسکتی ہے ؟ ۔ غالباً نہیں ۔ وجہ یہ کہ پُراسراریت، خدوخال اور حدود سے ماوراہے ۔ اگر اس کو خدوخال عطا کر دیئے جائیں یا اس کی حدود کا تعین ہو جائے تو پُراسراریت از خود ختم ہو جائے گی چوں کہ یہ ختم نہیں ہوتی یا ختم نہیں ہوسکتی اس لیے تنقید صرف ایک حد تک ہی ادب کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے ۔ ادب کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ وہ دیوتاؤں کی عطا ہے یعنی غیب سے آتا ہے اور اس لیے اس کا نہایت گہرا رشتہ اس "عظیم اسرار"[3] سے ہے جس کی نہایت کو کوئی آج تک پا نہیں سکا ہے لیکن اس کی نہایت کو پانے کی کوششیں بہرحال ہوتی رہی ہیں ۔ ان کوششوں کو نوعیت کے اعتبار سے دو حصوں میں تقسیم کرنا ممکن ہے ۔ ایک وہ جس کے تحت "عظیم اسرار" کو تجربے کی سطح پر مَس کرنے یا اس میں ضم ہونے یا کم ازکم اس کو سامنے پاکر حیرت زدہ ہونے کی صورت پیدا ہوئی ہے ۔ دوسرا وہ جس کے تحت اس "عظیم اسرار" کو بیان کرنے اس کی ابتدا اور انتہا کے بارے میں قیاس آرائی کرنے یا اس کے پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب عالم پر غور کرنے کی جہت وجود میں آئی ہے ۔ مقدّم الذکر کی ابتدا انسانی تہذیب کے اُن قدیم ایام ہی میں ہوگئی تھی جنھیں SHAMANISM کا دور کہا گیا ہے تجربے کی سطح اس بات سے مشروط ہے کہ تجربہ کرنے والا موجود ہو ۔ بنیادی طور پر معاشرہ منڈل[4] کی سطح کا حامل ہوتا ہے یعنی اس سانپ سے مشابہ جو اپنی دُم

---

[1] EVALUATION
[2] ANALYSIS
[3] GREAT MYSTERY
[4] MANDALA

کو اپنے منہ میں لیے ایک دائرے کو تشکیل دیتا ہے۔ وہ گلہ ہے گا ہے اپنے اُوپر سے کینچلی اتار کر اپنی قلبِ ماہیئت تو کرتا ہے مگر اپنے دائرہ صفت مزاج سے دست کش نہیں ہوتا۔ قدیم معاشرے کے اندر شیمن (جو بڑا اسرار قوتوں کا حامل متصور ہوتا تھا) کا وجود میں آنا "فرد" کی نمود کا مظہر تھا جو معاشرتی کُل (یعنی منڈل) کے متوازی فرد کی انفرادیت کا پہلا اعلان تھا۔ یہ فرد اس "عظیم اسرار" سے متعارف تھا جو معاشرے کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے شیمن اِزم کے دَور میں فرد (یعنی شیمن) اس "عظیم اسرار" کے رو برو آنے کے جس تجربے سے گزرا تھا وہ درویشوں، عارفوں اور تخلیق کاروں کے ہاں آج بھی نظر آتا ہے۔ اس کے مقابلے میں فرد ہی کے ہاں "عظیم اسرار" کے رو برو آنے اور پھر خوشہ چینی کے عمل سے گزرنے کے بعد اپنے اس تجربے کے اثمار کو خلقِ خدا تک پہنچانے کی روش بھی ابھری ہے گوتم یا پرومیتھیس یا نوحؑ ایک ایسا ہی فرد ہے جو بڑکی کوکھ میں سمٹا ہوا یا پہاڑ کی چٹان سے بندھا ہوا یا کشتی کے تختے سے چمٹا ہوا بیک وقت ایک طوفانی تجربے سے بھی گزرتا ہے اور اپنے وجود کو سلامت بھی رکھتا ہے اور پھر اپنے اس تجربے کے اثمار کو خلقِ خدا تک پہنچانے پر قادر بھی ہوتا ہے۔ شکمِ ماہی میں قید ہونا، غار میں قیام کرنا، یا قعرِ دریا میں "تختہ بند" ہو جانا، یہ سب انوکھے روحانی تجربات ہیں جن میں سالک "عظیم اسرار" کے رو برو آنے کے باوجود اپنی ذات کو سلامت رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں فرد (یعنی سالک) مواج سمندر سے مَس تو ہوتا ہے مگر قطرے کی طرح سمندر میں جذب نہیں ہو جاتا گویا اپنی ذات کا بلیدان دیے بغیر "عظیم اسرار" کو تجربے کی سطح پر مَس کرنا اوّلین شرط ہے اور اس تجربے کے اثمار کو دوسروں تک پہنچانا یا اس تجربے کا تجزیہ کرنا ایک ثانوی عمل ہے تاہم یہ "ثانوی عمل" اصل تجربے سے گزرے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ وہ ناقدین جو تخلیقی تجربے سے گزرے بغیر یعنی "عظیم اسرار" کو مَس کیے بغیر اس "تجربے" کو بیان کرنے یا اس کے بارے میں نظریات تشکیل دینے کی کوشش کرتے ہیں وہ بالعموم اندھیرے

ہی میں ٹامک ٹوئیاں مارتے رہ جاتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقید کو بیک وقت ان دونوں باتوں کا مظہر ہونا چاہیے یعنی وہ تخلیق کی پُراسراریت کو چھونے پر بھی قادر ہو اور اپنے اس انوکھے تجربے کو ایک وسیع تر تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت سے بھی بہرہ ور ہو۔

۴

اسی بات کو ایک اور تناظر میں دیکھنے سے تنقید کے منصب پر مزید روشنی پڑ سکتی ہے: "عظیم اسرار" کی طرح ادب پارہ بھی بیک وقت آہنگ[1] اور پیٹرن[2] کا حامل ہوتا ہے۔ ان میں آہنگ ایک بے قرار اور سیال قوت ہے جو اپنے جزر و مد اور پیچ و خم کے اعتبار سے "زماں" سے مشابہ ہے بلکہ خود زماں کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کی پہچان اس کا آہنگ ہے جو لمحوں اور دھڑکنوں میں تقسیم ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں پیٹرن، مکان یعنی SPACE سے مشابہ ہے اور اپنے اُفقی وجود سے پہچانا جاتا ہے۔ خود زماں کے سلسلے میں جب مرورِ زماں[3] کا ذکر ہوتا ہے تو اس میں متسلسل[4] کے برعکس ایک ایسی صورت کی نشان دہی ہوتی ہے جس میں تینوں زمانے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ بظاہر زماں کی اس صورت کو مکاں سے ممیز کرنا مشکل ہے لیکن تینوں زمانوں کا موجود ہونا بہرحال اس کے داخلی آہنگ کا اعلامیہ تو ہے۔ اس کے برعکس مکان اپنی مجرّد حیثیت میں وقت کے مد و جزر سے ناآشنا محض ایک بے کنار اُفقی پھیلاؤ کا نام ہے مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ جب تک زماں وجود میں نہ آئے خود مکاں کا ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ یوں بھی سوچا جا سکتا ہے کہ زماں مرد کی

---

[1] RHYTHM
[2] PATTERN
[3] DURATION
[4] SERIAL TIME

بے قراری اور سیماب پائی کے مماثل ہے جب کہ مکاں عورت کے قرار و سکون بلکہ انفعالیت کا اعلامیہ ہے۔ روایت کے مطابق مرد کی پسلی سے عورت نے جنم لیا تھا مگر حقیقت کی دنیا میں عورت (یعنی مکاں) کے بطن سے مرد (یعنی زماں) پیدا ہوا اور اس کے پیدا ہوتے ہی سے مکاں کے خدوخال روشن ہوئے ورنہ وہ "عدم" کے سوا کچھ نہیں تھا۔ اس بات کی توثیق اساطیری روایات سے بھی ہوتی ہے مثلاً جین مت میں کائنات کو ایک لامحدود و بے کنار ہیئت (عورت کی ہیئت) تفویض ہوئی ہے[1]۔ اور ہندوؤں کے ہاں بنیادی شے آکاش (مکاں) ہے۔ جس سے ایک ایسی کائنات وجود میں آتی ہے جسے پہلے کسی نے دیکھا نہ تھا[2]۔ چینیوں نے تاؤ[3] کی علامت کے ذریعے اسی شے کا تصور پیش کیا ہے جس کی ابھی آدم اور حوّا (یانگ اور ین) میں تقسیم نہیں ہوئی تھی۔ تاہم ہندوؤں کی طرح چینیوں نے بھی ایک کے انیک میں تقسیم ہونے کے عمل کا ذکر کیا ہے۔ تاؤ کے بارے میں ان کا یہ خیال ہے کہ وہ بیک وقت حقیقت[4] اور ماورائیت[5] کا حامل ہے۔ تاہم وہ ایک عظیم اسرار ہے جسے جاننے کے لیے کئی راستے اختیار کیے گیے ہیں۔ یہ سوال کہ کیا زماں سے مکاں نے جنم لیا تھا یا مکاں سے زماں نے، اس قدر اہم نہیں جتنا یہ خیال کہ ابتداً جو "صورت" تھی اس کے بطون میں مکاں اور زماں دونوں مضمر تھے۔ جب یہ "صورت" مکاں اور زماں میں بٹ گئی تو دونوں کے خدوخال ابھر کر روشن ہو گئے۔ کائنات کی تخلیق یا پھر ادب کی تخلیق، ان دونوں میں مکاں اور زماں، پیٹرن اور آہنگ کا یوں وجود میں آ جانا یا ظاہر ہو جانا ناگزیر تھا

ل۔ JOSEPH CAMPBELL:ORIENTAL MYTHOLOGY.p224

۲۔ JOSEPH CAMPBELL:ORIENTAL MYTHOLOGY.p233

۳۔ TAO　　۴۔ IMMANENT

۵۔ TRANSCENDENTAL

ورنہ ایک کے بغیر دوسرا عدم محض تھا۔ تنقید کے باب میں بعض لوگوں نے ادب کے زمانی یا عمودی پہلو کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے اور یوں وہ ادب میں آہنگ کی موجودگی یا عدم موجودگی ہی کو تنقید کی میزان قرار دیتے رہے ہیں دوسری طرف بعض لوگوں نے ادب کے مکانی یا اُفقی پہلو ہی کو سب کچھ سمجھا ہے اور یوں ہیئت یا فارم کو میزان قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب میں آہنگ اور پیٹرن ایک دوسرے سے جُڑے ہوئے ہیں۔ اس حد تک کہ آہنگ کے پیٹرن اور پیٹرن کے آہنگ کا بھی ذکر ہو سکتا ہے۔ بنیادی طور پر ادب "عظیم اسرار" کا عکس نہیں بلکہ اعلامیہ ہے جسے بطور "اکائی" دیکھنا لازمی ہے ایک ایسی اکائی جس کے اندر زماں و مکاں (آہنگ اور پیٹرن) سدا ایک دوسرے سے جُدا ہوتے اور ہمیشہ ہم کنار ہو جاتے ہیں۔ نارتھ روپ فرائی کا خیال ہے کہ بعض فنون "زماں" کے اندر متحرک ہوتے ہیں مثلاً موسیقی اور بعض "مکاں" کے اندر مثلاً مصوری، ادب ان دونوں کے بین بین ہے۔ کیوں کہ وہ زماں اور مکاں دونوں کے اندر متحرک ہوتا ہے۔ جب وہ زماں کے اندر متحرک ہو تو ہم اسے متضمن حکایت کہیں گے اور جب مکاں کے اندر متحرک ہو تو اسے پیٹرن کا نام دیں گے۔ دیکھا جائے تو تنقید کے بیشتر مباحث دراصل آہنگ اور پیٹرن ہی کے مباحث ہیں اور ان مباحث ہی نے تنقید کے متعدد مکاتب کو جنم دیا ہے حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تفہیم اور تحسین کے باب میں ان دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا یا ایک کو جسم اور دوسرے کو لباس سمجھنا یا پھر ان میں تفریق قائم کرنے سے گریز کرنا، ان سب رویوں نے تنقید کے افق کو محدود

NORTH ROPE FRYE:THE ARCHETYPES OF LITERATURE (20th Century Literary Criticism by David Lodge)p.428

۲۔ NARRATIVE

کیا ہے جس طرح کائنات، زماں و مکاں کے انضمام کا نام ہے بالکل اسی طرح ادب میں آہنگ اور پیٹرن جڑواں حالت میں ہوتے ہیں۔ مراد یہ کہ ادب کو زمانی اور مکانی، دونوں زاویوں سے دیکھنا ضروری ہے۔ زمانی زاویے سے دیکھتے ہوئے ہم آرکی ٹائپ، اسطور اور مذہب تک سے روشنی حاصل کر سکتے ہیں اور مکانی اعتبار سے جانچتے ہوئے ہم ادب کی بُنت میں عصر اور اس کے اتار چڑھاو کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ چوں کہ "عظیم اسرار" کا اعلامیہ ہونے کے کارن ادب بھی داخلی معنویت اور خارجی پیکر میں منقسم نظر آتا ہے لہٰذا اسے پرکھنے کے لیے خود تنقید کا موضوعی اور معروضی زاویوں میں تقسیم ہونا ناگزیر ہے ورنہ جس طرح "عظیم اسرار" بیک وقت ماورا بھی ہے اور حقیقی بھی، اسی طرح ادب بھی ہے لہٰذا اس کی نہایت کو پانے کے لیے خود تنقید کو بھی اسی کی وضع اور نہایت کا مظاہرہ کرنا ہوگا ورنہ وہ اس کا احاطہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے گی۔

۵

ییٹس کا کہنا ہے کہ تخلیق کاری کے عمل میں[1] "آئینہ" کا "چراغ" میں تبدیل ہونا ضروری ہے۔ اس سے اشارہ پاکر ایم۔ ایچ ابرامز[2] نے ذہن انسانی کے دو رویّوں کا ذکر کیا ہے ایک وہ جس کے تحت ذہن کی حیثیت ایک آئینہ کی سی ہے جس میں خارج منعکس ہوتا ہے اور دوسرا وہ جس کے زیرِ اثر ذہن چراغ کی طرح اردگرد کی اشیا کو منور کرتا ہے۔ "آئینہ" کا استعارہ افلاطون کی اس تمثیل سے ماخوذ ہے جس کا مقصد "اصل" اور "نقل" میں فرق قائم کرنا تھا اور جو

---

[1] W.B.YEATS:INTRODUCTION TO "OXFORD BOOK OF MORDERN VERSE"

[2] M.H.ABRAMS:THE MIRROR & THE LAMP(1953)

افلاطون کے زمانے سے لے کر اٹھارہویں صدی تک عام طور سے مستعمل رہی اس کے تحت ادب کو بھی اصل زندگی کا عکس تصوّر کیا گیا جس سے تنقید نے یہ نظریہ اخذ کیا کہ اچھا ادب اس بات سے مشروط ہے کہ وہ کہاں تک زندگی کا سچّا عکس پیش کرنے پر قادر ہے۔ اس نظریے کے برعکس رومانی تحریک کے فن کاروں نے ادب کی پرکھ کے سلسلے میں یہ موقف اختیار کیا کہ ادب محض باہر کی زندگی کا عکّاس نہیں بلکہ بجائے خود ایک نامیاتی کل ہے جو روشنی کی ترسیل پر مامور ہے۔ اس موقف کے پیش نظر ابرامز نے رومانی نظریے کو چراغ کے استعارے کا علَم بردار قرار دیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہی نظریہ بعد میں آنے والی جمالیات، شعریات[1] اور عملی تنقید کی تحریکوں میں روپ بدل بدل کر ابھرتا رہا ہے۔ ییٹس کا خیال تھا کہ تخلیق کاری کا منتہا یہ ہے کہ وہ آئینے کی سطح سے اُوپر اُٹھ کر چراغ کی سطح پر آ جائے (یعنی روشنی کو جذب کرنے کے بجائے اس کا انعکاس کرنے لگے) اقبال کے ہاں بھی کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) کی تمثیل پیش ہوئی ہے جس میں پروانہ روشنی کے حصول کی کوشش میں ہے (یعنی آئینہ صفت ہے) جبکہ جگنو روشنی کی ترسیل پر مامور ہے بات وہی پرانی ہے جسے تصوّف، فلسفہ اور ادب نے استعارے بدل بدل کر یا نئی لفظیات تراش کر بار بار دہرایا ہے یعنی "ایک" جب دو میں تقسیم ہوتا ہے تو جوہر[2] اور موجود[3] یا پھر پیٹرن اور آہنگ کے جوڑے[4] عالم وجود میں آ جاتے ہیں جن میں سے ویدانت یا تصوّف کے مطابق جوہر یا پیٹرن سچ ہے اور موجود یا آہنگ جھوٹ ہے اور افلاطون کے مطابق جوہر یا پیٹرن اصل ہے اور موجود یا آہنگ

---

۱ POETICS
۲ ESSENCE
۳ EXISTENCE
۴ BINARIES

محض اس کی نقل ہے۔ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں بھی اس تفریق ہی نے بنیادی تنقیدی مکاتب کو جنم دیا ہے۔ اصل بات یہ نہیں کہ جب بٹوارہ ہوتا ہے تو ایک حصّہ دوسرے کا تتبّع کرتا ہے یا اس کا انعکاس کرتا ہے بلکہ یہ کہ دونوں حصّے ایک دوسرے کو منعکس یا منوّر کرنے لگتے ہیں۔ جب دو آئینے ایک دوسرے کے مقابل رکھ دیے جائیں تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے گا (یعنی کثرت اور تنوّع کا عالم وجود میں آجائے گا) دوسری طرف اگر ایک فعال (یا منوّر) ہو اور دوسرا منفعل (یا بجھا ہوا) تو محض ایک تصویر ہی وجود میں آئے گی تاہم دو آئینے بھی اسی صورت میں ایک دوسرے کو منعکس کریں گے جب وہ روشنی کے دائرے میں ملفوف ہوں گے۔ اندھیرے میں آئینوں کی کارکردگی صفر کے برابر ہے۔ اگر یوں ہے تو پھر سوال پیدا ہو گا کہ کیا روشنی کوئی تیسری شے ہے جو ان دونوں آئینوں کے باہر کہیں موجود ہے یا اصل بات یہ ہے کہ یہ دونوں آئینے بیک وقت آئینے بھی ہیں اور چراغ بھی!۔ کائنات کی بوقلمونی کو پیش نظر رکھا جائے تو قرین قیاس بات یہی ہے کہ منوّر آئینے ایک دوسرے کے روبرو آگئے ہیں جن سے عکسوں کا ایک متناہی سلسلہ (کثرت) نے جنم لیا ہے۔ ادب کے معاملے میں بھی یہی صورت حال ہے۔ جب تخلیق کار منوّر آئینے میں تبدیل ہو جاتا ہے تو تخلیق کو بھی منوّر آئینے کا منصب عطا کر دیتا ہے اور یوں دونوں ایک دوسرے کو منعکس کرنے لگتے ہیں لہٰذا تنقید کا اصل کام یہ نہیں کہ وہ ادب کی پرکھ کے معاملے میں محض آئینہ یا محض چراغ کے حق میں آواز بلند کرے بلکہ چراغ کو آئینہ اور آئینہ کو چراغ متصوّر کرتے ہوئے ان کے باہمی انعکاس کا منظر دکھائے۔ ادب میں "آئینے" کو پیٹرن کا اور "چراغ" کو آہنگ کا استعارہ قرار دینا مناسب ہے لیکن اگر آئینہ اور چراغ ایک ہی شے کے دو رُخ قرار پائیں تو پھر پیٹرن اور آہنگ بھی ایک ہی سکّے کے دو رُخ قرار پائیں گے۔

مغرب میں تنقید کے جزر و مد

مغرب میں جدید تنقید کا آغاز سترھویں صدی میں ہوا۔ اس سے قبل (بالخصوص سولھویں صدی کے انگلستان اور یورپ میں) تنقید کی وہ قسم رائج تھی جسے جارج واٹسن[1] نے مقننِ تنقید[2] کا نام دیا ہے اور جس کا اردو ادب میں (تذکروں کی حد تک) انیسویں صدی تک بہت شہرہ تھا بلکہ اب بھی بعض کونوں کھدروں میں اس کی کارفرمائی نظر آجاتی ہے۔ اس تنقید میں ناقد کا روئے سخن ہمیشہ شاعر کی طرف ہوتا تھا۔ مزاجاً یہ تنقید درسی مزاج کی حامل تھی جس کا کام مبتدی کو شعر کہنے کی تربیت دینا اور شعری مقتضیات کے باب میں اسے "راہِ راست" دکھانا تھا۔ اردو میں اس نے شعر کی مرمت کا کام سنبھالا اور اس سلسلے میں استاد کی حیثیت کو اس قدر مستحکم کیا کہ استاد کا نہ ہونا ولدیت کی گم شدگی کا بحران متصور ہوا۔ اس قدر کہ غالبؔ تک کو اپنے لیے ایک استادِ "تخلیق" کرنا پڑا تاکہ ادبی برادری میں اس کی ساکھ بحال رہے۔ سترہویں صدی کے انگلستان میں ڈرائیڈن نے اس روشِ عام سے انحراف کیا اور پھر اس کا یہ اقدام اس قدر مقبول ہوا کہ سترہویں صدی کے کل ہونے سے پہلے ہی مقننِ تنقید کا یہ مکتب اپنے انجام کو پہنچ گیا۔

سترہویں صدی سے قبل دیگر علوم کی طرح ادب کا منتہائے مقصود

۱؎ GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS.p13

۲؎ LEGISLATIVE CRITICISM

بھی "سچ" کی تلاش تھا بنیادی طور پر یہ افلاطونی نظریہ تھا جو کم و بیش دو ہزار برس تک مقبول رہا۔ سترھویں صدی میں (غالباً پہلی بار) ادب کا مقصود "سچ" کے بجائے "حسن" کی تلاش متصوّر ہوا۔ بعدازاں "سچ" کی روایتی توقیر کے پیش نظر حسن اور سچ کو ایک ہی شے سمجھنے کی روش وجود میں آئی[1] گو میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اس اعلان میں بھی حُسن ہی کو سچ پر فوقیت دی گئی تھی اور زندگی میں سچ کی تلاش کا عمل حُسن کی تلاش کے مقابلے میں ثانوی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ بہرکیف جب سترھویں صدی میں "حُسن" کو اہمیت ملنا شروع ہوئی تو اس کا مطلب یہ تھا کہ ادب کو سچ کی میزان پر تولنے کا منطقی رویّہ پس منظر میں چلا گیا ہے اور اسے حُسن کی میزان پر تولنے کا وہبی اور وجدانی رویّہ منظر عام پر آ گیا ہے۔ اس سے بڑا فرق پڑا یوں کہ ادب کی پرکھ کے معاملے میں احساس یا "حالتِ جذب" کو اہمیت تفویض کرنے سے ادب کی "پُراسراریت" کو مس کرنے کے امکانات زیادہ روشن ہو گئے۔ واضح رہے کہ ادب کی تنقید کے سلسلے میں دو رویّے ازمنۂ قدیم ہی سے رائج رہے ہیں۔ ایک آرسطو کا نظریہ (جو KATHARSIS کے نام سے مشہور ہوا) اور جس نے بعدازاں نفسیات کے نظریۂ ترفع[2] کا روپ دھارا، اور دوسرا لانجینُس[3] کا نظریہ (جسے ECSTASIS کہا گیا ہے) اور جو حالتِ جذب کا اعلامیہ تھا۔ آرسطو کے مطابق ادب کا مطالعہ جذباتی تشنج کو رفع کرکے اعصابی تسکین مہیا کرتا ہے جب کہ لانجینس کا نظریہ ادب کے مطالعہ میں، اس حالتِ جذب کا مؤید ہے جو بجائے خود اپنا ثمر ہے۔ اصلاً آرسطو کا طریق کار سچ کی جھلک پانے پر منتج ہوتا ہے جب کہ لانجینس کا طریق کار ادب

---

[1] BEAUTY IS TRUTH,TRUTH IS BEAUTY

[2] SUBBIMATION

[3] LONGINUS

پارے میں ڈوب کر ایک عارفانہ کیفیت اور انبساط کی تحصیل کا موجب ہے۔
ظاہر ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو سچ کی تلاش اور حُسن کی تلاش میں ہے
بہر حال گو سترھویں صدی میں "حسن" کو اہمیت ملنا شروع ہو گئی تھی تاہم بعد
ازاں وکٹورین عہد میں جب تاریخی تنقید کو فروغ ملا تو حُسن کا جمالیاتی رویّہ بھی
عام طور سے ترک کر دیا گیا بعد ازاں آسکر وائلڈ[1] اور پیٹر[2] اور ان کے بعد آئی اے
رچرڈز[3] اور کولن وُڈ[4] کے ہاں اسے کسی حد تک دوبارہ اہمیت تفویض ہوئی
جہاں تک اردو تنقید کا معاملہ ہے تو" جدید اردو تنقید" سے پہلے "حُسن" کو میزان
مقرر کرنے کی روش عام طور سے موجود تھی۔ وجہ یہ کہ جب منطقی تجزیاتی عمل کو
ادب کے سلسلے میں برتا جائے تو فن پارے کو لخت لخت کر کے اس کی داخلی
سچائی کو بے نقاب کرنے کی روش وجود میں آتی ہے لیکن اگر ادب کو استخراجی
رویّے کے تحت دیکھا جا رہا ہو تو تکمیل، بیضویت اور توازن کا احساس
جاگتا ہے جو بالآخر حسن کے ادراک پر منتج ہو جاتا ہے چوں کہ جدید اردو تنقید
سے پہلے کا دور تجزیاتی عمل کا خوگر نہیں تھا اور زندگی کو ایک" نامیاتی کُل" سمجھتا تھا
لہٰذا اس دور کی تنقید میں بھی" حسن" کو اہمیت ملی جب کہ جدید اردو تنقید میں
مغرب کے استقرائی اندازِ نظر کے تحت تجزیاتی عمل کو فروغ ملا اور "سچ" کی تلاش
توانا ہوئی تاہم ہر ملک کی سائکی ادب کی تخلیق نیز اس کی پرکھ کے سلسلے میں زیرِ
سطح ایک اہم کردار ضرور ادا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید اردو تنقید نے مغرب
کی نئی تنقید کو قبول کرنے کے باوصف ابھی تک "حُسن" کو میزان مقرر کرنے کے
نسلی رویّے سے دست کش ہونا پسند نہیں کیا۔

---

[1] OSCAR WILDE

[2] PATER

[3] I.A.RICHARDS

[4] COLINWOOD

سترھویں صدی میں تنقید کے باب میں حُسن کو میزان مقرر کرنے کے ساتھ ساتھ اس روش کا بھی آغاز ہوا جسے تجزیاتی یا بیانیہ[1] تنقید کا نام ملا ہے۔ اس تنقید کا امتیازی وصف یہ تھا کہ اس میں نقاد کا روئے سخن شاعر کے بجائے "قاری" کی طرف ہو گیا۔ یعنی شاعر کو شعری تربیت مُہیا کرنے کے بجائے اب ناقد کا یہ فرض قرار پایا کہ وہ قاری کو فن پارے کے اسقام یا محاسن سے آگاہ کرے اور یوں فن پارے سے لطف اندوز ہونے کے امکانات کو روشن کر دے اس وضع کی تنقید کی ابتدا بھی ڈرائیڈن سے ہوئی جس نے اپنے ڈراموں کے پیش لفظ میں اپنے فن کو موضوع بنایا تاکہ مخالفین کے اعتراضات کو رد کیا جا سکے۔ جارج واٹسن[2] نے لکھا ہے کہ جہاں مقنّن نقاد بتاتا ہے کہ ادب کیسے تخلیق کرنا چاہیے اور نظری نقاد (ارسطو کے تتبع میں) بتاتا ہے کہ ادب (المیہ) کا مزاج کیا ہے وہاں ڈرائیڈن صرف یہ کہتا ہے کہ "میں تمہیں بتاتا ہوں کہ میں نے اس ڈراما کو کیسے لکھا اور کیوں؟" گویا فن پارے کا تجزیہ کرنا بیانیہ تنقید کا مسلک ہے۔ جارج واٹسن نے اس بیانیہ انداز کو انگریزی تنقید کا مقبول ترین رویہ قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ بیانیہ تنقید جس کا آغاز ڈرائیڈن سے ہوا۔ ایڈیسن اور پھر جانسن کے ہاں مستحکم ہوئی۔ اس نے نہ صرف اس بات پر زور دیا کہ احیاالعلوم کے زمانے کے اصولوں کا اطلاق جدید ادب پر ہو سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا کہ ہزاروں قارئین اس امر کے متمنّی بھی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تنقید کے معاملے میں "قاری" کو پیش نظر رکھنے کی روش مستحکم ہوئی۔ بیانیہ تنقید نے اپنے دوسرے مرحلے میں کولرج کی تنقید کی صورت اختیار کی اور کہا کہ تاریخی معلومات کسی فن پارے کی پرکھ کے سلسلے میں محض ایک مفید ہتھیار نہیں ہیں بلکہ ان کی حیثیت اُس "نظرِ عمیق"

DESCRIPTIVE ۱

GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS(p.16to 21)

پارے میں ڈوب کر ایک عارفانہ کیفیت اور انبساط کی تحصیل کا موجب ہے۔
ظاہر ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو سچ کی تلاش اور حسن کی تلاش میں ہے
بہر حال گو سترھویں صدی میں "حسن" کو اہمیت ملنا شروع ہو گئی تھی تاہم بعد
ازاں وکٹورین عہد میں جب تاریخی تنقید کو فروغ ملا تو حسن کا جمالیاتی رویہ بھی
عام طور سے ترک کر دیا گیا بعد ازاں آسکر وائلڈ[1] اور پیٹر[2] اور ان کے بعد آئی اے
رچرڈز[3] اور کولن ووڈ[4] کے ہاں اسے کسی حد تک دوبارہ اہمیت تفویض ہوئی
جہاں تک اردو تنقید کا معاملہ ہے تو "جدید اردو تنقید" سے پہلے "حسن" کو میزان
مقرر کرنے کی روش عام طور سے موجود تھی۔ وجہ یہ کہ جب منطقی تجزیاتی عمل کو
ادب کے سلسلے میں برتا جائے تو فن پارے کو لخت لخت کر کے اس کی داخلی
سچائی کو بے نقاب کرنے کی روش وجود میں آتی ہے لیکن اگر ادب کو استخراجی
رویے کے تحت دیکھا جا رہا ہو تو تکمیل، بیضویت اور توازن کا احساس
جاگتا ہے جو بالآخر حسن کے ادراک پر منتج ہو جاتا ہے چوں کہ جدید اردو تنقید
سے پہلے کا دور تجزیاتی عمل کا خوگر نہیں تھا اور زندگی کو ایک "نامیاتی کل" سمجھتا تھا
لہٰذا اس دور کی تنقید میں بھی "حسن" کو اہمیت ملی جب کہ جدید اردو تنقید میں
مغرب کے استقرائی انداز نظر کے تحت تجزیاتی عمل کو فروغ ملا اور "سچ" کی تلاش
توانا ہوئی تاہم ہر ملک کی سائیکی ادب کی تخلیق نیز اس کی پرکھ کے سلسلے میں زیر
سطح ایک اہم کردار ضرور ادا کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ جدید اردو تنقید نے مغرب
کی نئی تنقید کو قبول کرنے کے باوصف ابھی تک "حسن" کو میزان مقرر کرنے کے
نسلی رویے سے دست کش ہونا پسند نہیں کیا۔

۱۔ OSCAR WILDE
۲۔ PATER
۳۔ I.A.RICHARDS
۴۔ COLINWOOD

سترھویں صدی میں تنقید کے باب میں حُسن کو میزان مقرر کرنے کے ساتھ ساتھ
اس روش کا بھی آغاز ہوا جسے تجزیاتی یا بیانیہ[1] تنقید کا نام ملا ہے۔ اس تنقید کا
امتیازی وصف یہ تھا کہ اس میں نقاد کا روئے سخن شاعر کے بجائے "قاری"
کی طرف ہو گیا۔ یعنی شاعر کو شعری تربیت مُہیا کرنے کے بجائے اب ناقد کا یہ فرض
قرار پایا کہ وہ قاری کو فن پارے کے اسقام یا محاسن سے آگاہ کرے اور یوں فن
پارے سے لطف اندوز ہونے کے امکانات کو روشن کر دے اس وضع کی
تنقید کی ابتدا بھی ڈرائیڈن سے ہوئی جس نے اپنے ڈراموں کے پیش لفظ میں اپنے
فن کو موضوع بنایا تاکہ مخالفین کے اعتراضات کو رد کیا جا سکے۔ جارج واٹسن[2] نے
لکھا ہے کہ جہاں مقنّن نقاد بتاتا ہے کہ ادب کیسے تخلیق کرنا چاہیے اور نظری نقاد
(ارسطو کے تتبع میں) بتاتا ہے کہ ادب (المیہ) کا مزاج کیا ہے وہاں ڈرائیڈن نے
صرف یہ کہتا ہے کہ "میں تمہیں بتاتا ہوں کہ میں نے اس ڈراما کو کیسے لکھا اور
کیوں؟" گویا فن پارے کا تجزیہ کرنا بیانیہ تنقید کا مسلک ہے۔ جارج واٹسن
نے اس بیانیہ انداز کو انگریزی تنقید کا مقبول ترین رویہ قرار دیا ہے اور لکھا
ہے کہ بیانیہ تنقید جس کا آغاز ڈرائیڈن سے ہوا۔ ایڈیسن اور پھر جانسن کے
ہاں مستحکم ہوئی۔ اس نے نہ صرف اس بات پر زور دیا کہ احیاالعلوم کے زمانے
کے اصولوں کا اطلاق جدید ادب پر ہو سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا کہ ہزاروں
قارئین اس امر کے متمنّی بھی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تنقید کے معاملے میں "قاری"
کو پیش نظر رکھنے کی روش مستحکم ہوئی۔ بیانیہ تنقید نے اپنے دوسرے مرحلے میں کولرج
کی تنقید کی صورت اختیار کی اور کہا کہ تاریخی معلومات کسی فن پارے کی پرکھ
کے سلسلے میں محض ایک مفید ہتھیار نہیں رہیں بلکہ ان کی حیثیت اُس "نظرِ عمیق"

---

1. DESCRIPTIVE
2. GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS(p.16to 21)

کی بھی ہے جو تخلیق کو "زماں" کے تناظر میں رکھ کر دیکھتی ہے۔ بیانیہ تنقید کے تیسرے مرحلے کو اس نے آرنلڈ سے منسوب کیا ہے اور لکھا ہے کہ بیسویں صدی میں ایلیٹ رچرڈز، اور ایمسن کے تجزیاتی انداز نے آرنلڈ ہی سے اثرات قبول کیے ہیں[1]۔ گویا "نئی تنقید" نے تنقید کے جس تجزیاتی عمل کو رائج کیا وہ اتنا نیا بھی نہیں تھا۔ اس کی جڑیں تین سو سالوں میں پھیلی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہیں۔

۲

دراصل مغرب میں تنقید کے دو مکاتب کسی نہ کسی صورت میں ہمیشہ موجود رہے ہیں اور تنقید میں جو ہمہ ہمی پیدا ہوئی ہے وہ انھیں دونوں کی آویزش کا نتیجہ ہے (رینے ویلک نے تنقید کے تین مکاتب کا ذکر کیا ہے۔ ایک فرانسیسی مکتب جس پر ڈیکارٹ[2] کے اثرات مرتسم ہوئے۔ دوسرا جرمن مکتب جس پر لیبنیز[3] کے اور تیسرا انگریزی مکتب جس پر لاک[4] کے اثرات ثبت ہوئے[5]) اس کے پس منظر میں فلسفے کی سطح پر بھی دو رویے ملتے ہیں مثلاً فلسفے نے ایک طرف عقلیت[6] کی صورت اختیار کی اور دوسری طرف تجربیت[7] کی۔ عقلیت کا علم بردار ڈیکارٹ تھا جس کا یہ موقف تھا کہ انسانی ذہن ہی علم کا منبع ہے[8]

۱۔ GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS(p.16 to 21)

۲۔ DESCARTES ۳۔ LEIBNIZ ۴۔ LOCKE

۵۔ RENE WELLEK:AHISTORY OF MODERN CRITICISM VOL:1 P.8

۶۔ RATIONALISM

۷۔ EMPERICISM

یوں اس نے جسم اور ذہن میں تفریق قائم کی اور ناظر اور منظور کے رشتے کا احساس دلایا۔ سترھویں صدی میں عقلیت کے سلسلے میں ڈیکارٹ کے علاوہ سپائی نوزا[1] اور لیبنیز اور اٹھارویں صدی میں کانٹ[2]، فشٹے[3]، شلنگ[4]، اور ہیگل[5] کے نام لیے جا سکتے ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ان سب کا تعلق یورپ سے تھا۔ عقلیت تجربے کے مقابلے میں صورت کی موئید اور استخراجی رویے کی علم بردار تھی مگر انگلستان میں عقلیت کے مقابلے میں تجربیت کی اُس تحریک کو زیادہ فروغ ملا جس کے ساتھ لاک[6]، ہیوم[7] اور برکلے[8] کے نام وابستہ تھے یہی تحریک بعدازاں جبریت[9] اور پھر BEHAVIOURISM کی صورت میں نمودار ہوئی۔ چوں کہ یورپی کلچر میں آریائی عناصر نسبتاً زیادہ تھے لہٰذا وہاں خیال IDEA کی بالادستی کو زیادہ اہمیت ملی اور "حقیقت" کا تجزیہ کرنے کا عمل پس منظر میں رہا چنانچہ یورپی تنقید میں تھیوری کا پہلو زیادہ توانا ہوا۔ جب کہ انگریزی تنقید میں تجریاتی عمل کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ بعض لوگوں نے تو انگریز ناقدین کے ہاں طبّاعی کے فقدان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ تک کہہ دیا ہے کہ کولرج نے کانٹ سے آرنلڈ نے ساں بو اور ایلیٹ نے REMY-De-GOURMOND سے اپنے بنیادی نظریات اخذ کیے ہیں۔ اور گو ان لوگوں کا یہ دعوا محلِ نظر ہے تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ نسلی اثرات کے تحت یورپ میں "خیال" کی بالادستی اور تھیوری وضع کرنے کی روش انگلستان کے مقابلے میں زیادہ قوی تھی۔

---

[1] SPINOZA
[2] KANT
[3] FICHTE
[4] SHELLING
[5] HEGEL
[6] LOCKE
[7] HUME
[8] BERKELEY
[9] DETERMINISM

انگریزی تنقید ایک طویل مدت تک قدیم روایات کے تابع رہی اور اس پر فلسفے
اور مذہب کے حوالے سے "قدیم" مُسلّط رہا، مگر پھر سترھویں صدی میں وہ
اس "بوجھ" سے نجات پا کر اپنے اصل میلانِ طبع کا مظاہرہ کرنے لگی۔ یہ میلانِ
طبع انگریزی ثقافت کی دین تھا اور ارض سے شدید وابستگی کے باعث اور تجزیے
کی پیداوار ہونے کے کارن اشیا اور مظاہر کے تجزیے کی طرف نسبتاً زیادہ
مائل تھا۔ ویسے بھی انگریز قوم کو بنیوں کی قوم کہا گیا ہے۔ وجہ یہ کہ وہ ہمہ وقت
کاروباری ذہنیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اشیا سے گہری محبت اور انھیں جمع
کرنے کی روش انگریزی تہذیب کا طرۂ امتیاز ہے۔ روایت سے گہرا لگاؤ بھی
اس مادّی رویّے ہی کا شاخسانہ ہے۔ لندن کو دیکھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ انگریز قوم
نے اپنی ثقافت، اس کی تاریخ نیز اس کے ARTEFACTS کو اپنے سینے سے
لگا رکھا ہے۔ اسی طرح انگریز کے قومی کھیل یعنی کرکٹ پر ایک نظر ڈالیے تو محسوس
ہوگا کہ یہ سارا کھیل ہی بنیے کے حساب کتاب کا دوسرا روپ ہے یعنی کھاتے کھلے
ہوئے ہیں اور ہر کھلاڑی کے نامۂ اعمال میں اس کی کارکردگی کا حساب درج ہو
رہا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ انگلستان میں سیاست کا کاروبار بھی بتدریج
عوام کی سطح پر آتا چلا گیا ہے جب کہ یورپ نے بادشاہت اور آمریت کا بار بار
مظاہرہ کیا ہے۔ ایڈیسن کے زمانے میں انگلستان فعال اذہان پر مشتمل ایک
سوسائٹی کے طور پر ابھرنے لگا تھا۔ اٹھارویں صدی کے لندن میں کم و بیش
تین ہزار کافی ہاؤس تھے جہاں ادیب اور شاعر، سیاست دانوں، ڈاکٹروں،
ایکٹروں، صنعت کاروں، تاجروں اور زندگی کے دوسرے شعبوں کے
نمایندوں سے ملتے تھے (دل چسپ بات یہ ہے کہ ان کافی ہاؤسوں میں
عورتوں کا داخلہ ممنوع تھا۔ جب کہ فرانس کے سیلون میں عورتیں اور مرد
آزادانہ ملتے تھے۔ اس بات نے ان دونوں ملکوں کی رائے عامہ کے مزاج
میں فرق پیدا کیا، جو قابلِ مطالعہ ہے) ان کافی ہاؤسوں میں ہونے والے

اس میل جول ہی سے وہ شے نمودار ہوئی جسے "رائے عامّہ" کہا گیا ہے اور جو دوسروں کے اعمال اور کارکردگی کا بے خوفی سے جائزہ لینے کا نام ہے تنقید پر اس کا یہ اثر مرتسم ہوا کہ تنقید نے معروضی انداز اختیار کر لیا اور آزادیٔ رائے کے مسلک کے تحت فن پارے کے تجزیاتی مطالعہ کی روش کو اپنا لیا بااین ہمہ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اٹھارویں صدی کی انگریزی "تنقید" کا دامن کچھ زیادہ ہی وسیع تھا۔ ابھی اس نے خود کو "ادبی تنقید" تک محدود نہیں کیا تھا، چناں چہ عورت کی سماجی حیثیت سے لے کر غسل خانہ استعمال کرنے کے آداب تک تنقید کے دائرے میں شامل متصوّر ہوتے تھے۔

بعد ازاں انیسویں صدی میں "تنقید" پر سیاست غالب آنا شروع ہو گئی غالباً اس کی بنیادی وجہ انقلابِ فرانس تھا جس نے سیاسی شعور کو پھیلانے میں ایک اہم کردار ادا کیا تھا مگر اس کے علاوہ انگلستان میں رائے عامّہ کا وجود میں آنا اور فروغ پانا بھی اس کی ایک بہت بڑی وجہ تھی۔ سیاست جو پہلے سوسائٹی کے بلند ترین طبقے تک محدود تھی۔ اب بازاروں اور گلیوں اور کافی ہاؤسوں میں اگر براجمان ہو گئی تھی اور ادب کو بھی سیاست کی میزان پر تولا جانے لگا تھا۔ حتّیٰ کہ ادبی رسائل بھی تبصرے کے لیے ایسی کتب کا انتخاب کرتے جن کے ذریعے سیاسی نظریات پر اظہارِ خیال کے زیادہ مواقع مل سکتے۔ خالص ادب اور اس سے منسلک ادبا پر سخت تنقید کی جاتی، اخبارات پر سیاسی ذہن رکھنے والے ایسے صحافی ادیب مسلّط ہو گئے جن کا مقصد اپنے لیے دھن دولت جمع کرنا تھا ادب کی خوبی یہ متصوّر ہوئی کہ وہ کسی سیاسی نظریے کی تبلیغ میں کامیابی حاصل کرے یوں لگتا ہے جیسے ہمارے ہاں بیسویں صدی میں ادب کو سیاست کا تابع مہمل بنانے کی جو روش وجود میں آئی وہ انیسویں صدی کے انگلستان میں نمودار ہو گئی تھی۔

مگر پھر اس کا ردّعمل بھی ہوا۔ یعنی یہ کہ رائج تنقید کو اس کے متعصّب رویّے، سطحیت اور سیاسی رنگ اختیار کرنے کی بنا پر ناقابلِ اعتبار قرار دے دیا

گیا. ساتھ ہی ایسے ادبا بھی سامنے آگئے جنھوں نے تنقید کے مسلک کے بارے میں ایسے خیالات کا اظہار کیا. جو رائج نظریات سے بالکل مختلف تھے. خاص طور پر رومانی تحریک کے ادبا اور شعرا نے تنقید کا ایک قطعاً نیا اسلوب رائج کیا ویسے رومانی تحریک کے بارے میں اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ یہ دو واضح صورتوں میں سامنے آئی[1]. اس کی ایک صورت وہ وسیع اور عالمگیر رومانی رُجحان تھا جو پوری اٹھارویں صدی میں ایک برقی رَو کی طرح محسوس ہوتا ہے اور جس کے ممتاز اوصاف میں (شاعری کے سلسلے میں) جذباتی رویّے کی نمو، تاریخی نقطۂ نظر کا جنم اور نظریۂ نقل سے انکار، سطح پر ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن اس بڑی تحریک کے اندر ایک اور رومانی تحریک کا (بالخصوص جرمنی میں) اٹھارویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے آغاز میں جنم ہوا. یہ تحریک کانٹ، ہیگل، گوئٹے اور شلر کے نظریات سے متاثر تھی اور اس کے امتیازی اوصاف میں علامتی رویّہ، جدلیاتی انداز اور تاریخی تناظر کا احساس شامل تھے. جرمنی میں شیلگل برادران[2] فرانس میں ہیوگو اور انگلستان میں کولرج اس کے صحیح نمائندے تھے. ان میں سے کولرج کو بطور خاص اہمیت حاصل ہوئی جس نے جرمنوں کی جمالیات سے گہرے اثرات قبول کیے تھے، چناں چہ شاعری کو "نقل" کہنے کے بجائے "اظہار" قرار دیا گیا، یہ گویا ذاتی تجربے کی با مقصد، اہم اور معنی خیز دنیا اور باہر کی مقدار اور حرکت سے مملو دنیا کے فرق کو عبور کرنے کی ایک کوشش بھی تھی[3]. کولرج نے تو ایک ایسا قدم بھی اُٹھایا کہ اس کا تنقیدی موقف بیسویں صدی کی تنقید کا پیش رو ثابت ہوا. اُس نے نظم کو ایک "خود کفیل کائنات" کا درجہ

---

[1] M.H.ABRAMS:THE MIRROR & THE LAMP p.65

[2] RENÉ WELLEK:A HISTORY OF MODERN CRITICISM p.2

[3] SCHLEGELS

دیا جو پودے کی طرح ایک نامیاتی کُل کی حیثیت رکھتی ہے جس میں جملہ تضادات ختم ہو جاتے ہیں اور "ہیئت اور معنی" کی وہ دوئی باقی نہیں رہتی جو کلاسیکی اندازِ نظر کو بہت مرغوب رہی ہے۔ کولرج کا یہ بھی خیال تھا کہ اچھی شاعری ایک ایسے متخیلہ کی پیداوار ہے جس میں خیال اور احساس ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں اور نظم ایک ایسی شے بن کر ابھرتی ہے جس کی پہچان محض اس کا معنی نہیں بلکہ اس کا پورا وجود ہے[1]۔ میکلیش[2] نے اسی بات کو اپنے ایک مشہور جملے میں یوں بیان کیا ہے کہ THE POEM SHOULD NOT MEAN BUT BE

مختصراً یہ کہہ لیجیے کہ کولرج کی نظر دل میں سچائی نہ تو خالصتاً داخلی شے ہے۔ اور نہ خارجی۔ مطلب یہ ہے کہ سچائی نہ تو شاعر کے ذہن میں ہے اور نہ اس حقیقت میں جو اُسے اپنے چاروں طرف نظر آتی ہے بلکہ ان دونوں کے انضمام میں ہے۔ اس انضمام کو کولرج نے "ذات" یا "میں ہوں" سے موسوم کیا ہے۔ اور کہا ہے کہ یہ نہ تو محدود ہے اور نہ لامحدود، مگر اس کا ایک منفرد اور جُدا تشخص ضرور ہے۔ گویا متضاد اکائیوں کے یوں گھل مل کر ایک ہو جانے میں زندگی کا سارا "اسرار" پوشیدہ ہے۔ عمل اور ردِّعمل کے اس مظاہرے سے اور متضاد قوتوں کے اس ملاپ سے نظم جنم لیتی ہے جو نہ تو محض "خیال" ہے اور نہ محض "شے" بلکہ دونوں کی ایک درمیانی حالت ہے۔ مزاجاً یہ ایک یکتا اور منفرد تخلیق ہے جو باہر کے کسی قانون کے تابع نہیں اس کا قانون خود اس کے اندر سے جنم لیتا ہے[3]۔

---

1. JONATHAN CULLER:THE PERSUIT OF SIGNS p.156
2. MACLEISH
3. GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS p.111-112

۳

انیسویں صدی کے ربع آخر تک پہنچتے پہنچتے صورتِ حال یہ ہو گئی کہ ایک طرف تو وہ ماہرین تھے جو یونی ورسٹیوں کے ماحول سے ابھرے تھے اور جنھوں نے تخلیق کو تاریخی پس منظر میں اور ادیب کو اس کی سوانح کی روشنی میں پڑھنا شروع کیا تھا۔ نیز" ادبی تاریخ "کے زمانی تسلسل کو اہمیت تفویض کر دی تھی اور دوسری طرف وہ تخلیقی فن کار تھے جو عوامی معیار سے اُوپر اُٹھ کر تخلیقی عمل کی باتیں کرتے اور تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے تمام زمانوں کو ایک لمحے پر مرتکز پاتے تھے۔ انھوں نے جماعتوں اور فرقوں میں بٹی ہوئی سوسائٹی کو عبور کر کے انسانی قدروں کو اپنایا، رائے عامہ کے سامنے زمین بوس ہونے کے بجائے اس "کل" کو مخاطب کیا۔ جو ہر انسان کے بطون میں پوشیدہ تھا۔ تاہم مجموعی صورت حال یہ تھی کہ وکٹورین عہد میں رائے عامہ کو یک لخت بہت اہمیت مل گئی تھی اور پورا عامہ مناظروں کی زد میں آگیا تھا۔ مشین اور انسان، عقلی رویہ اور مذہبی اعتقاد، دونوں میں ایک زبردست جنگ چھڑ گئی تھی۔ اب نقاد کے لیے سموئیل جانسن کی اس بات پر یقین کرنا مشکل ہو رہا تھا کہ "جب عوام زیادہ دیر تک کسی معاملے پر سوچ بچار کرتے ہیں تو بالآخر وہ صحیح نتائج اخذ کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں[1]"۔ اب صاف محسوس ہونے لگا تھا کہ رائے عامہ کا ایک منفی پہلو بھی ہے جو اکثریت کے ظالمانہ رویے میں منتشکل ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں رائے عامہ کے راستے میں دیوار بن کر کھڑا ہونا یا اس کے متوازی کوئی منفرد فکری رویہ اختیار کرنا بے حد مشکل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وکٹورین عہد کے بیشتر ناقدین عوام کے کسی نہ کسی نظریاتی موقف سے ہم آہنگ رہنے میں زیادہ عافیت

---

[1] EAGLETON:THE FUNCTION OF CRITICISM
p. 52

محسوس کرنے تھے، چناں چہ اب ایک طرف تو نقاد یونی ورسٹیوں میں پروان چڑھنے والی عالمانہ فضا سے متاثر ہو رہے تھے اور دوسری طرف وہ اس رائے عامہ سے متاثر تھے جو خود عالمی منڈیوں کے اتار چڑھاو سے متاثر ہونے لگی تھی۔

۴

اس قسم کی متشدد نظریاتی فضا میں میتھو آرنلڈ کی تنقید روشنی کے ایک کوندے کی طرح نظر آتی ہے۔ آرنلڈ نے ایسی تنقید رائج کرنے کی کوشش کی جو جماعتوں اور ان کے مفادات سے اوپر اٹھ کر ایک معروضی غیر ملسلک رویے کا اعلامیہ ثابت ہوئی اور جس نے پرانی قدروں کے تحفظ کے معاملے میں وہی مسلک اختیار کیا جو اٹھارویں صدی کے ابتدائی ایام میں بعض رسائل (بالخصوص ایڈیسن کے سپکٹیٹر) نے ادا کیا تھا۔ دراصل آرنلڈ، وکٹورین پبلک کے متشدد اور یک پہلو رویے کے خلاف ایک مدافعتی روش اختیار کرنے کا متمنی تھا۔ ایک طرف وہ تنقید کو تابعِ مہمل بن جانے کے عمل سے بچانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اس درسی تنقید سے جو سوانح اور ادبی تاریخ کے ہتھیاروں سے لیس تھی۔ آرنلڈ کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔

> "مصنف کے کردار کا مطالعہ کرنے کی تلقین اور ان حالات کا جائزہ جن میں وہ زندہ رہا، اس کے "کام" کی پرکھ کے سلسلے میں ایک اچھا اقدام ہے تاہم یہ ایک خطرناک مفروضہ ہے کہ اس قسم کے مطالعہ سے اس کے کام کی صحیح نوعیت از خود آئینہ ہو جائے گی۔" [۱]

---

[۱] MATHEW ARNOLD:MIXED ESSAY (1879)

دراصل انگلستان میں آرنلڈ نے "تاریخی تنقید" (جو وکٹورین عہد کا سکہ رائج الوقت تھی) کے خلاف پہلی موثر آواز بلند کی۔ فرانس میں جہاں "تاریخ" نے جنگ جیت لی تھی۔ ساں بوئے اپنا متوازی موقف بلند کیا تھا اور انگلستان میں جہاں ایچ۔ جی۔ لیوس[1] اور لیسلی سٹیفن[2] ایسے لوگوں نے تاریخ دانوں کی فتح کا اعلان کیا تھا۔ میتھو آرنلڈ نے ان سے انحراف کیا اور دلچسپ بات یہ ہے کہ میتھو آرنلڈ ساں بو سے متاثر بھی تھا۔ مثال کے طور پر ساں بو ماضی کو از سرِ نو تخلیق کرنے کی کوشش میں ہے مگر اس طور نہیں جیسے کہ ماضی تھا بلکہ اس صورت میں جیسے کہ وہ ہمیں نظر آتا ہے یہی حال آرنلڈ کا ہے جو تاریخ کی نفی کرتا ہے مگر ساتھ میں "مہا تاریخ" کا اثبات بھی کرتا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ قدیم شاعری محض تاریخ کا ایک حصہ نہیں بلکہ "حال" کی بُنت میں بھی شامل ہے۔ سیموئیل جانسن نے شعرا پر لکھتے[3] ہوئے پہلے ان کے سوانح کو موضوع بنایا، پھر ان کے فن کا جائزہ لیا لیکن آرنلڈ نے فن اور سوانح کو باہم آمیز کر کے[4] "تاریخی تسلسل" کی نفی کر دی۔ چارلس ڈارون[5] اور سپنسر[6] کی تحقیقات نے سائنس اور مذہب میں تصادم کو ہوا دی تھی اور تنقید کے معاملے میں یونیورسٹیوں کی مساعی سے جو SPECIALIZATION ہوئی اور تاریخی سوانحی مواد کو سب کچھ سمجھ لیا گیا۔ اس سب نے تنقید کو عامتہ الناس سے الگ کر دیا تھا۔ آرنلڈ نے معاشرے میں رائج دوئی کے ان مظاہر سے اُوپر اٹھنے کی کوشش میں شاعری اور مذہب میں مفاہمت بلکہ ہم آہنگی دریافت کی اور "خیال" کی بالادستی کو منظرِ عام پر لانے

---

[1] H.G.LEWES [2] LESLIE STEPHEN

[3] SAMUEL JOHNSON'S "LIVES OF THE POETS"

[4] GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS p.139

[5] CHARLES DARWIN [6] SPENSER

کے لیے یہ تک کہہ دیا کہ جب جذبہ خیال سے منسلک ہوتا ہے تو شاعری جنم لیتی ہے دوسرے لفظوں میں "خیال" ہی بنیادی شے ہے۔ دراصل آرنلڈ کے پیش نظر معاشرے کا وہ "کل" تھا جس کا دوسرا نام "کلچر" ہے اور جو پورے معاشرتی تناظر میں ابھرنے والے "خیالات" سے عبارت ہوتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک شاعری اور مذہب اس کلچر ہی کے مختلف روپ ہیں۔ یوں دیکھیے تو آرنلڈ نے شاعری بلکہ شعر کی مخصوص کارکردگی یعنی "مشابہت کی دریافت" کو مذہب تک میں کارفرما دیکھا اور اس طرح لخت لخت معاشرے میں (یکجا کرنے والی) ایک نئی روح پھونکنے کی کوشش کی۔

۵

دراصل انیسویں صدی میں صنعتی انقلاب اور اس سے منسلک مادہ پرستی، سپیشلائیزیشن نیزان کے نتیجہ میں معاشرتی سطح پر "دوئی" کی نمود نے لخت لخت ہونے کے جس احساس کو پھیلایا اس کے خلاف ردعمل نے تین صورتیں اختیار کیں۔ ایک صورت تو وہ رومانی انداز نظر تھا جس کا سب سے بڑا علم بردار کولرج تھا۔ دوسری صورت میتھو آرنلڈ کا ردعمل تھا اور تیسری صورت سمبل ازم[1] کی وہ تحریک تھی جس کے علم برداروں میں (فرانس کی حد تک) ملارمے[2]، ورلین[3] وغیرہ کے نام مشہور ہیں۔ انگلستان میں روزیٹی[4]، پیٹر[5]، آسکر وائلڈ[6] اور ییٹس[7] نے اس تحریک سے اثرات قبول کیے، جرمنی میں شلیگل[8] برادران اس سے متاثر ہوئے اور روس میں الیگزینڈر بلاک[9] نے

۱؎ SYMBOLISM
۲؎ MALLARME
۳؎ VERLAIN
۴؎ ROSETTY
۵؎ PATER
۶؎ OSCAR WILDE
۷؎ YEATS
۸؎ SCHLEGALS
۹؎ ALEXANDER، BLOCK

اسے اپنایا۔ تاہم اس سلسلے میں اصل پیش رفت فرانس میں ہوئی۔ سمبل یا علامت کے باب میں عام طور سے غلط فہمیاں رائج رہی ہیں مثلاً ہمارے ہاں شاہین کو بلند پروازی یا سخت کوشی کی علامت قرار دیا گیا ہے اور صلیب کو قربانی کی۔ اصلاً یہ خاص حوالے "نشان" کے زمرے میں آتے ہیں۔ ییٹس نے تو یہ تک کہہ دیا تھا کہ علامت، تشبیہ یا استعارے کی طرح کسی خاص حوالے کو نشان زد نہیں کرتی بلکہ اشاراتی انداز میں ایک نئی پُراسرار دنیا کی سیاحت کا اہتمام کرتی ہے، چنانچہ اس نے "مسلسل ناقابل بیان سمبلزم" کو اسلوب کا طرۂ امتیاز قرار دیا تھا۔ کہنا وہ یہ چاہتا تھا کہ جہاں تشبیہ اور استعارے کی حدود ختم ہوتی ہے۔ وہیں سے علامت کی حدود کا آغاز ہوتا ہے اور علامت ایک ایسی شے ہے جسے فقط روحانی یا جمالیاتی سطح پر ہی محسوس کیا جا سکتا ہے میں نے ایک دفعہ علامت کے اس مخصوص مزاج کو بیان کرنے کے لیے ایک تمثیل سے کچھ یوں کام لیا تھا کہ فرض کیجیے کہ آپ رات کے گھُپ اندھیرے میں روشنی کے کسی قمقمے کی طرف بڑھ رہے ہیں تو آپ دیکھیں گے کہ آپ کا سایہ آپ کے وجود سے بندھا ہوا، آپ کے پیچھے پیچھے آئے گا (یہ ایسے ہی ہے جیسے لفظ کے بدن سے اس کا معنی منسلک ہوتا ہے یا ہر تشبیہ یا استعارے کے عقب میں ایک خاص "حوالہ" یا رشتہ موجود ہوتا ہے) پھر جب آپ روشنی کے قمقمے کے نیچے کھڑے ہوں گے تو سایہ (یعنی معنی یا حوالہ) مختصر اور موہوم ہو کر آپ کے پانو میں غائب ہو جائے گا۔ (گویا لفظ اور معنی ایک ہو جائیں گے بعینہٖ جیسے کسی شخص کا نام اس کی موجودگی کا اعلامیہ بن جاتا ہے) اس کے بعد جب آپ قمقمے کو عبور کر کے آگے بڑھیں گے تو آپ کا سایہ اب آپ کے پیچھے پیچھے آنے کے بجائے آگے آگے چلے گا اور دم بدم طویل سے طویل تر ہوتا جائے گا۔ گویا اب معنی لفظ کا تابع مہمل نہیں ہو گا بلکہ لفظ کی قید سے نکل کر ایک آزاد رَو کی

ا۔ W.B.YEATS:SYMBOLISM OF POETRY.(1900)

طرح معنیاتی توسیع کا اہتمام کرے گا مُراد یہ کہ اب آپ ایک نئے جہانِ معنیٰ سے متعارف ہوں گے۔ مگر پھر ایک مقام ایسا بھی آئے گا جب آپ کا سایہ پھیل کر باہر کی تاریکی میں مُدغم ہو جائے گا۔ یہ وہ مقام ہے جہاں علامت کی کارکردگی ختم ہو جاتی ہے اور ابہام کی دُھند اُسے پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ علامت اس وقت تک فعّال ہے جب تک وہ نہ صرف خود کو لفظ کے تابع نہیں کرتی بلکہ رقیق ہو کر بے نشان ہونے سے بھی خود کو محفوظ رکھتی ہے۔ علامت پسندوں کے ہاں یہی المیہ نمودار ہوا کہ انہوں نے آخر آخر میں خود کو اندھیروں کے سپرد کر دیا اور یوں ان کی شاعری اپنے تشخص سے محروم ہو گئی۔ یہی حال سمبلزم کی تحریک سے پھوٹنے والی تنقید کا ہوا کہ جب تک اُس نے ادب کی داخلی پیچیدگی کو موضوع بنایا اور شاعر کی مخصوص شعری زبان کا تجزیہ کیا تو اس میں ایک انوکھی تازگی کا احساس ہوا مگر جب اس نے لفظ کو معنیٰ سے اور اندر کی دنیا کو باہر کی کائنات سے یکسر منقطع کر لیا تو اس کا دائرۂ کار محدود ہو کر رہ گیا۔

۴

سمبلزم کی تحریک انیسویں صدی کے آخری ایام کی پیداوار تھی۔ بیسویں صدی کے خمسِ اوّل میں جب روس میں فارمل ازم[1] کی تحریک نے جنم لیا تو سمبلزم کی تحریک سے اس کا رشتہ خاصا واضح تھا۔ روسی فارمل ازم کے تنقیدی مکتب سے شکلووسکی[2]، رومن جیکب سن[3] اور جوری تینانوف[4] وغیرہ کے نام وابستہ ہیں۔ ابتداً اس تنقیدی مکتب نے (جو OPYAZ کے نام سے مشہور ہوا) علامت

---

[1] FORMALISM [2] SHKLOVSKY

[3] ROMAN JACOBSON [4] JURI TYNYANOV

نگاری کی تحریک سے یہ بات اخذ کی کہ فارم یا ہیئت ایک ایسی خود کار اور خود کفیل شے ہے جو اپنے خاص آہنگ اور تلازماتی ذرائع کی مدد سے زبان کو اُس کی عام معنیاتی سطح سے اُوپر اٹھا لینے پر قادر ہے۔ تاہم جلد ہی اس تنقید نے علامت نگاروں کی فلسفیانہ اور نظریاتی اساس سے دامن چھڑا کر خود کو حقائق کی سائنسی تفتیش کے لیے مختص کر لیا۔ مطلب یہ کہ علامت نگاروں کے تخلیقی میلان کے برعکس خود کو بیانیہ اور تجزیاتی عمل کی طرف مائل کیا اور یوں آنے والے زمانے کی ساختیاتی تنقید اور ساختیاتی انتھروپولوجی کی پیش رو ثابت ہوئی[۱]۔ اس تنقید کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ جملہ شعری ذرائع اظہار مثلاً "آہنگ، وزن صوتیاتی پیٹرن وغیرہ کا کام یہ نہیں کہ وہ "معنی" کی عکاسی کریں بلکہ شے یا مظہر کو اُس کی پیش پا افتادہ عمومی حیثیت سے نجات دلا کر انوکھا بنا دیں۔ اس "انوکھا بنانے[۲] کے عمل کو شکلووسکی نے OSTRANENIE کا نام دیا۔ موقف اس کا یہ تھا کہ شاعری مانوس کو "نامانوس" بنا کر پیش کرتی ہے۔ یوں پہچان کی جگہ حیرت جنم لیتی ہے اور قاری زندگی کو اس کے نئے رنگ روپ میں دیکھنے لگتا ہے۔ اس تنقید کے مطابق شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ محض خیال کی ترسیل کا ذریعہ نہیں ہیں۔ بلکہ ان کی ایک اپنی خود کار اور خود مختار حیثیت ہے۔ بعد ازاں اس تنقید کے علم برداروں کو اس بات کا احساس ہوا کہ معنی کو لفظ سے پوری طرح جدا کرنا ممکن نہیں اور وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ تخلیق کار لفظ سے اُس کے رائج معنی کو الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ کو اس طور استعمال کرتا ہے کہ وہ متعدد معانی کی آماجگاہ بن جاتا ہے، چناں چہ ان کے مطابق

۱۔ TERENCE HAWKES: STRUCTURALISM AND SEMIOTICS p.61

۲۔ MAKING STRANGE

شاعری میں اہم بات زندگی یا حقیقت کی طرف شاعر کا رویّہ نہیں بلکہ زبان کی طرف اس کا رویّہ ہے۔ شعریت معنیٰ کی ترسیل میں نہیں بلکہ شاعر کے ہاں "زبان" کے مخصوص استعمال میں ہے۔ شاعر نظم کو ایک خود کار سٹرکچر کے طور پر لیتا ہے جس میں قافیہ بندی سابقہ معنیٰ کی صورت تبدیل کر کے اسے ایک نیا معنیٰ بنا دیتی ہے، چناں چہ بقول جیکب سن شاعری عام بول چال کی زبان پر تشدد سے کام لے کر اسے کچھ سے کچھ کر دیتی ہے۔ یہی "انوکھا بنانے" کا عمل ناول میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں شکلووسکی نے پلاٹ اور کہانی کے ما بہ الامتیاز کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کہانی تو محض واقعات کے تسلسل کا نام ہے۔ یہ گویا وہ کچّا مواد ہے جسے ناول نگار بروئے کار لاتا ہے جب کہ پلاٹ اس منفرد انداز کی عکاسی کرتا ہے جس سے کہانی کو "انوکھا" بنا دیا جاتا ہے۔[۱]

روس میں فارملزم کی یہ تحریک ۱۹۱۵ء میں شروع ہوئی مگر ۱۹۳۰ء میں سیاسی وجوہات کی بنا پر اسے دبا دیا گیا اور ہر چند کہ انگلستان اور امریکہ میں ابھرنے والی "نئی تنقید" کی تحریک سے یہ کسی حد تک مشابہ تھی مگر مغرب میں ایک طویل عرصہ تک کسی کو اس کا علم تک نہ ہو سکا تا آنکہ ۱۹۶۵ء میں تودوروف[۲] نے پیرس میں روسی ناقدین کی چالیس برس پرانی تحریریں فرانسیسی میں ترجمہ کر کے شائع کیں اور یوں مغرب والے اس سے آشنا ہوئے۔ بعد ازاں اس تحریک نے مغربی تنقید بالخصوص ساختیاتی تنقید پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔

۱۔ LEMONLEET & REIS MARIONJ:RUSSIAN FORMALIST CRITICISM:FOUR ESSAYS.1965

۲۔ TODOROV

۷

انیسویں صدی کے ربع آخر میں تاریخی اور سوانحی تنقید کا غلبہ تھا۔ ادب کے مقابلے میں ادب کے مآخذات کی تلاش، ادب کے معاشرتی تناظر کا مطالعہ، ادب کی تاریخ کا بیان نیز ادب پر سماج اور سیاست کے اثرات کو نشان زد کرنے پر زیادہ زور دیا جا رہا تھا۔[۱] اور ادب کو "غیرادبی مواد" تک رسائی پانے کے لیے ایک "کھڑکی" متصور کیا جاتا تھا۔ سمبلزم کی تحریک اس کے بعد روسی فارملزم کی تحریک اور آخر میں "نئی تنقید" کی تحریک نے ادب کے تاریخی اور سوانحی پہلوؤں سے صرفِ نظر کرکے ادب کو براہِ راست مرکزِ نگاہ بنایا۔ اُوپر سمبلزم اور فارملزم کا ذکر ہوا۔ اب "نئی تنقید" کی طرف متوجہ ہونے کی ضرورت ہے مگر اس سے پہلے کہ ایسا کیا جائے تین ایسے نقادوں کا ذکر ضروری ہے جو "نئی تنقید" کے پیش رو قرار پا سکتے ہیں یعنی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی اے رچرڈز اور ایمپسن!

ان میں سے ایلیٹ کا موقف یہ تھا کہ تاریخی شعور سے مُراد "ماضی" کو گزرا ہوا تصور کرنا نہیں ہے۔ اس سے مُراد یہ ہے کہ "حال" میں اس کی موجودگی کا اقرار کیا جائے۔ اس حوالے سے اُس نے "روایت" کا ذکر کیا جس سے مُراد محض ماضی سے چمٹنا نہیں تھا بلکہ اس بات کا احساس دلانا تھا کہ روایت ادب کی بُنت میں یہ شامل ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے الفاظ یہ ہیں۔

> "تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ وہ نہ صرف یوں لکھے کہ محسوس ہو۔ جیسے اس کی ہڈیوں میں اس کی اپنی نسل موجود ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہو کہ یورپ کا سارے کا سارا ادب (ہومر سے لے کر اب تک) اور اس کے اپنے وطن کا ادب ہم زمانی میں مبتلا ہیں یعنی

۱۔ PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY & POETICS.EDITED BY ALEX PREMINGAR (ENLARGED EDITION 1974)

بیک وقت موجود ہیں۔ یہ تاریخی شعور جو ابدیت کے ساتھ ساتھ
عصر کے احساس پر بھی مشتمل ہے، اصلاً وہ شے ہے جو کسی ادیب کو
روایت کا علم بردار قرار دیتی ہے۔"[1]

دراصل ہم زمانی کا شعور اور انسان کے نسلی سرمایے کی ہمہ گیری اور آفاقیت کا احساس ایلیٹ کے دور کے دوسرے علمی شعبوں میں بھی بڑی تیزی سے اُبھر رہا تھا اور صاف نظر آتا ہے کہ ایلیٹ فضا کے اس تحرک سے متاثر تھا۔ مثلاً برگساں نے "مرورِ زماں"[2] کا نظریہ پیش کیا تھا جو ایک ایسی اکائی کی صورت تھی جس میں تینوں زمانے بیک وقت موجود تھے۔ اسی طرح یونگ نے "اجتماعی لاشعور" کا نظریہ پیش کیا تھا جو انسان کے نسلی اور ثقافتی اثمار کا ذخیرہ تھا اور آرکی ٹائپس کے سٹرکچر میں موجود اُن انسانی تجربات کو بہ تکرار پیش کرتا تھا جو عصر سے منسلک ہونے کے باوجود بے زمانی کے حامل تھے۔ لسانیات کے ضمن میں سالسٹر[3] کے نظریات کی بڑی دھوم تھی جس نے زبان کو LANGUE یعنی زبان) اور PAROLE یعنی گفتگو) میں تقسیم کر کے یہ احساس دلایا تھا کہ "گفتگو" اصلاً انفرادی نوعیت کی ہوتی ہے۔ جب کہ "زبان" معاشرتی نوعیت کی۔ مزید یہ کہ گفتگو کے سارے تنوع اور مدّوجزر کے پسِ پشت زبان بطور ایک سسٹم ہمہ وقت موجود ہوتی ہے۔ گویا "زبان" ایک تجرید ہے جو گفتگو کی واقعی صورت کو جنم دیتی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ ایلیٹ کے زمانے میں کثرت اور تنوع کے مظاہر کے پسِ پشت ایک تجریدی سسٹم یا "وحدت" کی موجودگی کا احساس اُبھر رہا تھا جس کا ایلیٹ نے ادب پر اطلاق کر کے تنقید کے ایک نئے اسلوب کی طرح ڈال دی۔ ایلیٹ واضح طور پر "تاریخی تنقید" کے خلاف تھا چنانچہ اس نے شاعر کو اس کی شخصیت، سوانح اور تاریخی تسلسل کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے

---

[1] T.S.ELIOT: TRADITION AND INDIVIDUAL TALENT

[2] DURATION

[3] SAUSSURE

کے بجائے اس بات پر زور دیا کہ شاعر کے بجائے شاعری کو جانچا جائے۔ اس کے نزدیک شاعر شاعری میں اپنی شخصیت کا انعکاس نہیں کرتا بلکہ شخصیت سے فرار حاصل کرتا ہے۔ یوں اس نے آرنلڈ کے اس موقف کو تو آگے بڑھایا کہ شاعری نسل کے اعماق میں موجود بنیادی احساسات سے منسلک ہوتی ہے لیکن ورڈزورتھ کے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ شاعری میں شاعر اپنے جذبات کی (ایک حالتِ سکون میں) بازیابی کرتا ہے۔ ایلیٹ کے اس موقف کی صدائے بازگشت "نئی تنقید" میں صاف سنائی دیتی ہے۔ بحیثیت مجموعی ایلیٹ نے تنقید کو جذبات اور تاریخی سوانحی عناصر سے آزاد کرنے کی کوشش کی اور کہا کہ شاعری کے مطالعہ میں معروضی زاویے کو بروئے کار لانا چاہیے تاکہ توجہ نظم کے معنی پر مرتکز ہو سکے۔ ایلیٹ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ANTI-INTENTIONAL ——— بھی ہے اور ——— ANTI-AFFECTIVE بھی۔ یعنی وہ تنقید کے اس رویے کو بھی ناپسند کرتا ہے کہ نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ اس میں شاعر نے بالقصد کیا کہا ہے اور اس رویّے کو بھی کہ اس نظم کے کیا اثرات مُرتّب ہوئے ہیں۔ ایلیٹ کے نزدیک نظم کی پرکھ کے سلسلے میں یہ دونوں سوال لایعنی ہیں۔ بعدازاں نہ صرف "نئی تنقید" نے ایلیٹ کے اس موقف کو قبول کیا بلکہ اس موقف کے کچھ اور علم بردار بھی سامنے آگئے۔ بالخصوص پروفیسر ڈبلیو کے وِمسٹ اور منروسی بَرڈسلے نے اپنے دو مضامین[۱] میں ایلیٹ کے اس موقف کی بھرپور انداز میں توثیق کی۔

---

[۱] WIMSATT AND BEARDSLEY:
(a)THE INTENTIONAL FALLACY
(b)THE AFFECTIVE FALLACY
FROM "THE VERBAL ICON-1954

۸

دوسرا نقاد جس نے "نئی تنقید" پر گہرے اثرات مرتسم کیے آئی. اے رچرڈز تھا۔ رچرڈز نے عملی تنقید کے ذریعے نظم کو اس کے مصنف اور تاریخی تناظر سے الگ کرکے تجزیاتی مطالعے کے لیے پیش کیا۔ یوں اس نے خود کو انیسویں صدی کی سوانحی اور تاریخی تنقید کے مقبول میلانات سے منقطع کرلیا۔ رچرڈز کا موقف یہ تھا کہ تنقید کا کام نظم کو ایک خود کفیل اور خود مختار اکائی متصور کرکے اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنا ہے۔ بعد ازاں "نئی تنقید" نے اسی بنیاد پر لفظی تشریح[1] کی تیکنیک کو آگے بڑھایا۔ دوسرے رچرڈز نے سائنس کی علامتی اور حوالہ جاتی[2] زبان اور شاعری کی محسوساتی زبان[3] میں حدِ فاصل قائم کی۔ یہ بھی ایک بنیادی نظریہ تھا جس سے متاثر ہوکر "نئی تنقید" نے ادبی زبان کو نشان زد کرنے کے لیے متبادل ذرائع تلاش کرنے کی کوشش کی. (مثلاً ایمپسن کا "ابہام[4]" اور کلینتھ بروک کا پیراڈوکس[5]) تیسرے رچرڈز نے شاعر کے بجائے شاعری کو اس طور مرکزِ نگاہ بنایا کہ وہ اس کے جمالیاتی نظریے کی تفہیم اور بیان میں کچے مواد کے طور پر استعمال ہوئی۔ اس تجربے سے اس نے ابلاغ اور ترسیل کا نظریہ مرتب کیا۔ یوں گویا اس نے سائنس کی تقلید میں ادبی تنقید کو تجربات میں استعمال ہونے والے ہتھیاروں سے لیس کردیا۔

آئی. اے رچرڈز نے دو باتوں پر بطورِ خاص زور دیا۔ ایک تو ابلاغ اور ترسیل کا مسئلہ، دوسرا قدر[6] کا مسئلہ[7]۔ اس کے خیال میں ابلاغ انسانی ذہن کا

---

[1] VERBAL ANALYSIS [2] REFERENTIAL LANGUAGE

[3] EMOTIVE LANGUAGE [4] AMBIGUITY

[5] PARADOX [6] VALUE

[7] I.A.RICHARDS:COMMUNICATION & THE ARTIST (THE PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM) p.103

وصفِ خاص ہے بلکہ مجبوری ہے اور جملہ فنونِ ابلاغ کے عمل کی عمدہ مثالیں ہیں۔
بے شک بعض فن کاروں کا یہ موقف ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران "ابلاغ" ان کا مقصود نہیں ہوتا۔ ان کا مقصد حُسن کی تخلیق یا ذات کی تسکین یا پھر محض اپنے محسوسات کا اظہار ہوتا ہے لیکن چوں کہ وہ لفظ سنگ، رنگ یا سُر میں خود کو متشکّل کر کے پیش کرتے ہیں لہٰذا ابلاغ کا مقصد از خود ان کے فن میں شامل ہو جاتا ہے۔ جب یہ بات ملحوظِ خاطر رہے کہ فن کار تخلیقی عمل کے دوران اپنے نجی کوائف اور شخصی میلانات کو دبا کر تجربے کے ان پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جن کی حیثیت عالم گیر ہے اور جو دوسروں کو احساسی سطح پر متاثر کر سکتے ہیں۔ تو اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ وہ غیر شعوری طور پر دوسروں تک خود کو پہنچانے کی کوشش میں ہے۔

آئی۔ اے۔ رچرڈز کے اس نظریے سے تخلیق کار اور قاری میں دوئی کی جو صورت پیدا ہوئی (حالاں کہ رچرڈز کا مقصود اِس دوئی کو اجاگر کرنا ہرگز نہیں تھا۔ اس سے بعض ادبی حلقوں نے فائدہ اٹھا کر ادب کو ایک ذریعہ قرار دیا جو نظریے کی ترسیل میں کار آمد ہے۔ خود اُردو ادب میں بھی یہ صورت پیدا ہوئی (بالخصوص ترقی پسند حضرات کے ہاں) چناں چہ میں نے آج سے کم و بیش بیس برس پہلے اپنے ایک مضمون میں لکھا کہ

> "حقیقت یہ ہے کہ ادب میں فن کار اور قاری کا رشتہ تمام تر داخلی نوعیت کا ہے اور اس میں پروڈیوسر اور کنزیومر (رسد اور طلب) کے رشتے کی جھلک تک نظر نہیں آتی۔ قصہ یہ ہے کہ فن کار بیک وقت فن کار بھی ہوتا ہے اور قاری بھی۔ وہ اپنی ذات کے ایک رُخ سے کچھ حاصل کر کے اپنی ہی ذات کے دوسرے رُخ کے حوالے کر دیتا ہے اور یہ عمل تجارت کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا۔" [۱]

---

[۱] وزیر آغا: "تنقید اور احتساب" ص ۳۱۴)

آئی۔اے۔ رچرڈز نے لاشعور کی کارکردگی کو تسلیم کر کے ابلاغ کے تجارتی انداز پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا تھا مگر اس امر کی طرف شاید زیادہ لوگ متوجہ نہیں ہوئے۔

رچرڈز نے ابلاغ کے علاوہ قدر کے مسئلہ کو بھی اہمیت دی۔ اس نے کہا کہ فنون، ہماری اقدار کے ذخیرے ہیں۔ فنون میں وہ نادر و نایاب لمحات محفوظ ہو جاتے ہیں جن میں بہترین تخلیقی اذہان انتشار اور تنگ نظری کی فضا سے باہر آ کر بات کرتے ہیں اور داخلی سطح پر مجتمع ہو کر تجربے کی قدر و قیمت کے بارے میں اہم نتائج تک پہنچتے ہیں فنون کے بغیر داخلی تجربات کا تقابلی مطالعہ کرنا اور یوں ان کی عالم گیریت کا احساس کرنا) اور پھر ان "ناقابل بیان تجربات" کو جسم عطا کرنا ناممکن ہے۔ اسی لیے فن کار کی حیثیت ایک صاحبِ بصیرت شخص کی ہے اور فن تجربے کی صداقت کی اہم ترین میزان ہے۔

رچرڈز کی رائے میں تنقید کو سائنس کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کرنا ہو گی مگر ساتھ ہی اس نے اس رائے کا بھی اظہار کیا کہ ادب کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ سائنس کی طرح حقائق کے بارے میں حتمی بات نہیں کرتا بلکہ ہمیشہ اقدار اور رویّوں سے منسلک رہتا ہے۔ "خود معنیٰ" کے سلسلے میں بھی اس نے چار صورتوں کی نشان دہی کی۔ مفہوم[۱]، احساس[۲]، لہجہ[۳]، اور قصد[۴]۔ ادب کی ترسیل میں یہ چاروں صورتیں ایک دوسری میں پیوست ہوتی ہیں یعنی کیا کہا گیا، جو کہا گیا، کس حد تک احساس میں ملفوف تھا۔ مخاطب سے کس لہجے میں بات کی گئی اور کہنے کا مقصد کیا تھا۔ جہاں ان میں سے ایک بھی ابہام کی نذر ہوتا ہے وہیں ترسیل کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔

۱۔ SENSE　　۲۔ FEELING

۳۔ TONE　　۴۔ INTENTION

۹

تیسرا نقّاد جس نے "نئی تنقید" کو اس کا مخصوص انداز عطا کیا ولیم ایمپسن تھا۔ ایمپسن، رچرڈز کا شاگرد تھا۔ بقول رچرڈز ایک روز ایمپسن نے (جب اس کی عمر ۲۱ برس تھی) رچرڈز کے سامنے معنی آفرینی کا مظاہرہ کیا تو وہ اس سے بے حد متاثر ہوا۔ ایمپسن نے ایک سانیٹ کو مشقِ ناز کے لیے چنا تھا اور پھر ایک جادوگر کی طرح سانیٹ کے ہیٹ میں سے معانی کے ان گنت خرگوش برآمد کرنے شروع کر دیے تھے اور کہا تھا کہ آپ کسی بھی نظم کو بالکل اسی طرح تختۂ مشق بنا سکتے ہیں۔ رچرڈز نے ایمپسن سے فرمائش کی کہ وہ اس سلسلے میں کوئی مبسوط کام کرے اور ایمپسن کے ذہن کی زرخیزی اور ہمتوں کی بلندی کی داد دیجیے کہ اس نے دو ہی ہفتوں میں تیس ہزار الفاظ پر مشتمل ایک مسوّدہ[1] تیار کر کے رچرڈز کے سامنے رکھ دیا۔ رچرڈز نے مسوّدہ دیکھا تو حیران رہ گیا حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ایمپسن کا "ابہام" کا نظریہ رچرڈز کی محسوساتی زبان ہی کی توسیع تھا۔ تاہم ایمپسن کے طریقِ کار نیز اس کے زاویۂ نگاہ نے "نئی تنقید" والوں پر جو اثرات مرتسم کیے۔ اس سے ایمپسن کی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ اپنی اس مشہور کتاب میں ایمپسن نے نظم کے اجزا کا مطالعہ کیا ہے اور انھیں تجزیاتی عمل سے گزارا ہے۔ البتّہ اپنی دوسری کتاب[2] میں اس نے تخلیق کے معانی کو نشان زد کرنے کے دوران اسے ایک مکمّل سٹرکچر قرار دیا ہے اور اس کے مفہوم تک رسائی پانے کے لیے فرائڈ اور مارکس کے نظریات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔[3]

---

[1] VILLIAM EMPSON:SEVEN TYPES OF AMBIGUITY

[2] EMPSON:SOME VERSIONS OF PASTORAL

[3] DAVID LODGE:20TH CENTURY LITERARY CRITICISM p.147

اپنی کتاب میں ایمپسن نے ابہام کی سات اقسام کا ذکر کیا ہے اور انھیں اس تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہر قسم پہلی سے زیادہ مشکل اور پیچیدہ معانی کی حامل نظر آتی ہے۔ دراصل تجزیاتی مطالعہ کا یہ عمل پہلے سے فضا میں موجود تھا۔ مگر ایمپسن نے اسے ایک "سسٹم" کی صورت عطا کر دی اور اس سلسلے میں ابہام، رمز[1] اور تناؤ[2] کے الفاظ کو سکۂ رائج الوقت بنا دیا۔ چناں چہ ایلیٹ نے طنز سے کام لیتے ہوئے اسے

LEMON-SQUEEZER SCHOOL OF CRITICISM

کا نام دے ڈالا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے اس مکتب نے فضا پر گہرے اثرات مرتب کیے یہ موقف کہ شاعری الفاظ سے پھوٹنے والے سطحی مفہوم کے مقابلے میں "زیادہ معانی" کی حامل ہے اور اس لیے ابہام شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، ورڈز ورتھ اور کولرج کے ہاں شاعری اور محض شعر کے فرق کو نشان زد کرنے کے عمل میں بھی موجود تھا گو بعدازاں وکٹورین عہد نے اسے ترک کر دیا۔[3] تاہم اس موقف نے ایمپسن کے ذریعے ایک باقاعدہ تنقیدی رویّے کی صورت اختیار کی۔ بقول ایمپسن ابہام کفایتِ لفظی اور ایجاز و اختصار کی پیداوار ہے۔ عام گفتگو بھی متعدد معانی کی حامل ہو سکتی ہے مگر افہام و تفہیم کا تقاضا ہے کہ جملے میں مستور ایک سے زائد معانی کو نظرانداز کر کے صرف ایک معنی پر توجہ مرکوز کی جائے۔ اس کے برعکس شاعری کا تقاضا ہے کہ اس میں مستور متعدد گہرے معانی کو سطح پر لایا جائے۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اگر کسی شعری تخلیق میں ایک سے زیادہ معانی نہیں ہیں تو نقاد اس میں اپنی ذہنی اُپج کو بروئے کار لا کر معانی سمو دے یا اپنے خاص نظریات کی توثیق کے لیے نظم سے حسبِ منشا معانی کشید کرے۔ ایمپسن کا موقف یہ تھا کہ

---

[1] IRONY [2] TENSION

[3] GEORGE WATSON:THE LITERARY CRITICS.p.186

اچھی تخلیق بنیادی طور پر ابہام کی د صند میں ملفوف ہوتی ہے اور یہ ابہام عجزِ بیان کی وجہ سے نہیں بلکہ معانی کی فراوانی کے باعث ہوتا ہے، چناں چہ کلاسیکی رویّے کے برعکس جو زبان کو خیال کا لباس قرار دینے پر مُصر تھا اور اسلوب کے آرائشی پہلوؤں کو بہت کچھ سمجھتا تھا نیز لفظ اور معنیٰ یا ہیئت اور مواد کی دوئی کو ایک بنیادی شے قرار دیتا تھا. ایمپسن نے معنیٰ کو نظم میں موجود لسانی روابط کے ایک بسوط کُل کی صورت میں دیکھا بے شک. جدید دور سے قبل رومانی تخلیق کاروں نے لفظ اور معنیٰ کی کلاسیکی دوئی کو مسترد کر کے پودوں اور درختوں کی تمثیل سے نامیاتی کُل کا تصوّر پیش کیا تھا مگر یہ زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی تجرید کا حامل تھا. جدید دور میں جب وٹگنسٹین [1] اور فریج [2] کے فلسفے اور رساتشئر کی لسانیات میں ہونے والے انقلاب نے پیچیدہ باہمی عمل [3] سے پھوٹنے والے معنیٰ کو زبان کے حوالہ جاتی نمونے کا متبادل قرار دے ڈالا تو تنقید نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اگر لفظ کا معنیٰ ایک خاص تناظر میں سب کچھ ہے تو پھر نظم کی لفظیات کا تجزیہ خود نظم کے تجزیے کے مترادف قرار پائے گا [4]. تنقید کے باب میں لفظ سے اتنے گہرے انسلاک ____ نے شعر فہمی کے عمل کو جس طرح محدود اور یک طرفہ کیا اس کے خلاف ایک رَدِّعمل بھی ہوا (اس کا آگے ذکر آئے گا) مگر اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اُبھرنے والی تنقید نے ایمپسن کے طریقِ کار سے جو اثرات قبول کیے وہ اب ادبی تاریخ کا حصّہ ہیں اور انھیں نظرانداز کرنا ممکن نہیں ہے.

ا۔ WITTGENSTEIN　　۲۔ FREGE

۳۔ INTERACTION　COMPLEX

۴۔ ROGER FOWLER:A DICTIONARY OF CRITICISM p.9

۱۰

رچرڈز ایمپسن مکتبِ تنقیداور "نئی تنقید" کے عین درمیان الف، آر لیوس کا حوالہ ضروری ہے جس کے سہ ماہی رسالہ SCRUTINY نے ادب کے تجزیاتی مطالعہ کی روش کو فروغ دیا۔ اس قدر کہ بعض لوگوں نے لیوس کو "امریکی نئی تنقید" کے متوازی "برطانوی نئی تنقید" کا علم بردار قرار دے ڈالا۔ بعض اور لوگوں نے اسے آئی۔ اے۔ رچرڈز کا معنوی فرزند متصوّر کیا جس نے رچرڈز کی "عملی تنقید" کی تیکنیک کو اپنایا تھا۔ لیوس کا موقف یہ تھا کہ نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے خود کو صرف نظم تک محدود رکھا جائے اور کسی ایسی بات سے سروکار نہ رکھا جائے جس کا بلا واسطہ رشتہ اس نظم سے نہ ہو۔ لفظی تجزیاتی مطالعہ کا یہ انداز جسے CLOSE READING کہا گیا ہے۔ اصلاً رچرڈز اور ایمپسن ہی کی عطا تھا۔

مگر رچرڈز، ایمپسن تنقید نے سب سے زیادہ اثر "نئی تنقید" پر مرتسم کیا۔ یوں تو "نئی تنقید" کی اصطلاح اوّل اوّل سپنگارن[۱] نے ۱۹۱۰ء میں وضع کی تھی مگر اب یہ امریکی ناقدین بالخصوص کروریشم[۲]، کلینتھ بروکس[۳]، آر۔ پی بلیک مر[۴]، ایلن ٹیٹ[۵] اور رابرٹ پن وارن[۶] کے نظریات اور معتقدات سے منسلک سمجھی جاتی ہے۔ مجموعی اعتبار سے "نئی تنقید" انیسویں صدی کی اقدار بالخصوص تاریخی تنقید، نیز لا ادریت اور نظریۂ اشتراکیت کے خلاف تھی۔ اس

---

[۱] J.E.SPINGARN

[۲] JOHN CROWE RANSOM

[۳] CLEANTH BROOKS

[۴] R.P.BLACKMUR

[۵] ALLEN TATE

[۶] ROBERT PEN WARREN

کا بنیادی مقصد خود کو ادبی تاریخی علم و فضل سے نجات دلا کر ایک پاک پوتّر صورت میں پیش کرنا تھا۔ اس کے نزدیک شاعری کا بطور شاعری جائزہ لینا ہی مستحسن تھا اور شاعری کو باہر کے کسی حوالے کی روشنی میں پڑھنا غلط تھا۔ گویا اس نے اُس رائج تنقید سے انحراف کیا جو سماجی، تاریخی یا سیاسی تناظر کو اہمیت دے رہی تھی۔ اس کے بجائے اس نے تخلیق کی ساخت پر زیادہ توجہ صرف کی اور تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے ذہن کی کارکردگی سے صرفِ نظر کیا[۱]۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں انیسویں صدی کے آخری ایام اور بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں پروان چڑھنے والی تاریخی سوانحی تنقید پر "مصنف بغیر تصنیف" کی پھبتی کسی گئی تھی وہاں اب نئی تنقید پر "تصنیف بغیر مُصنّف" کی پھبتی کسی گئی اور کہا گیا کہ تصنیف کے پسِ پشت کوئی نہ کوئی شخصیت ضرور ہوتی ہے اور تصنیف لازمی طور پر قارئین پر اپنے اثرات بھی مرتسم کرتی ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تنقید تصنیف کے سٹرکچر میں اس قدر منہمک ہو جائے کہ وہ اس کے مآخذات نیز اس کے اثرات ہی سے صرفِ نظر کرنے لگے۔

"نئی تنقید" نے ادبی تخلیق کے سلسلے میں یہ موقف اختیار کیا کہ وہ ایک خود کفیل اور با اختیار اکائی ہے نظم باہر کی "زندگی" کے بارے میں ایسے بیانات پر مشتمل نہیں ہوتی جن کی تصدیق کی جا سکے بلکہ وہ پیچیدہ انسانی تجربات کو جوڑنے اور پُر تکلّف انداز میں پیش کرنے کا نام ہے[۲] نقّاد کا کام اس پیچیدگی کے ساتوں رنگوں کو منظرِ عام پر لانا ہے لیکن اسے یہ کام اس سوانحی اور تاریخی مواد کی مدد کے بغیر انجام دینا ہوگا جو تخلیق سے غیر متعلق ہے دوسرے لفظوں میں نقّاد کے لیے کسی مستند سسٹم

۱۔ ALEXANDER PREMINGER:PRINCETON ENCYCL--OPEDIA OF POETRY POETICS. 1974

۲۔ TERENCE HAWKES: STRUCTURALISM & SEMIOTICS p.152

یا قاعدہ کا تابع ہونا ضروری نہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے ایسے ذرائع مثلاً ابہام، پیراڈاکس، رمز، تناؤ، اشارہ اور رعایتِ لفظی وغیرہ کو زیرِ بحث لائے تاکہ ادبی اسلوب کے خصائص پر اُس کی توجہ مرکوز ہو سکے جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کا تجزیہ اس کی ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر لانے میں کامیاب ہونا چاہیے نہ یہ کہ اس میں معانی سمونے کی کوشش کی جائے اس زاویے سے دیکھیے تو نئی تنقید نے لفظ اور معنیٰ کی دوئی کو مسترد کر کے تخلیق کا تجزیہ اس طور کیا ہے کہ ہر لفظ نہ صرف اپنے سارے تناظر سے منسلک نظر آیا ہے بلکہ اسی کا معنیٰ بھی اس کے تناظر کے حوالے ہی سے متعین ہوا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس نے لفظ اور معنیٰ کو الگ الگ متصوّر کرنے کے بجائے تخلیق میں مستور "داخلی روابط" سے پھوٹنے والی اکائی کو اہمیت دی ہے۔

اس ضمن میں یہ کہنا ممکن ہے کہ نئی تنقید نے رچرڈز کے معنیاتی کام[1] سے نسبتاً زیادہ اثرات قبول کیے اور شاعری کو زبان کے ایک خاص وضع کے استعمال کا مظہر جانا۔ رچرڈز نے شاعری کی زبان کو احساس سے منسلک جانا تھا جب کہ عام زبان کو "براہِ راست اظہار" کی ایک صورت قرار دیا تھا اور "نئی تنقید" نے اس کی یہ بات گرہ میں باندھ لی۔ رچرڈز نے لکھا تھا کہ اگر میں کہوں کہ ایفل ٹاور کی بلندی نو سو فٹ ہے تو یہ ایک ایسا بیان ہے جو براہِ راست ایک حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے اور قابلِ تصدیق ہے لیکن اگر میں کہوں کہ انسان تو ایک کیڑا ہے یا شاعری ایک روحِ رواں ہے تو میں اپنا احساسی رویّہ بیان کروں گا جو قابلِ تصدیق نہیں ہے۔ براہِ راست اظہار کی صورت میں کہنے والے کا بیان۔ سننے والے تک اس کی واقعی صورت میں پہنچے گا۔ جب کہ دوسری صورت میں احساس یا موڈ کا اظہار ہوگا اور بات سامع کی ذات میں بھی ایک احساسی ردِّ عمل پیدا کر دے گی[2]۔ رچرڈز کے

---

[1] SEMANTIC WORK

[2] C.K.ODGEN I.A.RICHARDS:MEANING OF MEANING p.149

نزدیک شاعری احساسات کی ترسیل کا نام ہے لہٰذا شاعری میں زبان کا احساسی پہلو سامنے آجاتا ہے۔ اس پر ایمپسن نے یہ اضافہ کیا کہ زبان کا احساسی پہلو اپنے اندر بہت سی پیچیدگیاں رکھتا ہے۔ ناقد کا کام شاعری میں مضمر ابہام کا تجزیہ کرنا ہے یعنی ان داخلی روابط کا تجزیہ کرنا ہے جو شعری تاثر کی نمود کا باعث ہیں پہلے یہ کہا جاتا تھا کہ شاعری کا تاثر پُراسراریت کا حامل ہے۔ ایمپسن نے کہا کہ ان عناصر کو گرفت میں لیا جاسکتا ہے جو اس تاثر کو وجود میں لاتے ہیں۔ اسی طرح پہلے یہ کلاسیکی رویّہ عام تھا کہ زبان خیال کا لباس ہے، لہٰذا تنقید بھی زبان کی آرائش اور اسلوبیاتی وضع قطع کے بیان تک محدود تھی۔ ایمپسن کا خیال کہ ادب میں ہیئت اور معنی باہم مربوط ہیں۔ نئی تنقید میں اساسی حیثیت رکھتا ہے اور اس بات کو سامنے لاتا ہے کہ شاعری کی زبان معنیٰ کا لباس نہیں بلکہ اس کا جسم ہے لہٰذا معنیٰ تک رسائی زبان یا ہیئت کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ بہرکیف رچرڈز نے جس طرح زبان کو "احساسی" اور "سائنسی" میں تقسیم کیا اس سے "خیال اور احساس" کی وہی دوئی سامنے آگئی جسے ادب کے رومانی عہد میں فروغ ملا تھا۔ شکاگو مکتبۂ تنقید نے اس بات کو قابلِ گرفت جانا۔ اس مکتبۂ تنقید کا سب سے بڑا علم بردار آر۔ ایس۔ کرین تھا جس نے اپنی کتاب[1] میں اس بات کا اظہار کیا کہ نئی تنقید اپنی بے پناہ مقبولیت کے باوجود ان چند خیالات سے آگے نہیں گئی جو اُس نے رچرڈز، ایلیٹ یا پھر تجرباتی نفسیات اور انتھروپولوجی سے اخذ کیے تھے۔ شکاگو مکتبۂ فکر نے استقرائی رویے کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے اس امکان کی طرف اشارہ کیا کہ ایک مکمل تنقیدی نظریے کی تشکیل کے لیے ارسطو کے نظریے کو بنیاد قرار دیا جاسکتا ہے جس طرح ارسطو نے المیہ کے چھ اجزائے ترکیبی میں ڈکشن (زبان) کو محض ایک

---

[1] R.S.CRANE:CRITICS & CRITICISM (ANCIENT & MODERN 1957

عنصر قرار دیا تھا۔ اسی طرح شکاگو مکتبۂ تنقید نے شاعری میں متعدد عناصر کی نشان دہی کی مثلاً ڈکشن، کردار، پلاٹ وغیرہ اور کہا کہ زبان محض ذریعہ ہے جو شاعری کے اجزا میں سب سے کم اہمیت کی حامل ہے کیوں کہ یہ دوسرے اجزا کے تابع ہے اور محض ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تنقیدی مکتب نے ڈیزائن یا سٹرکچر کے معاملے میں اس بات کی کھلی چھٹی دے دی کہ نقاد کوئی بھی طریق استعمال کر سکتا ہے۔ علاوہ ازیں اس نے تنقید میں تاریخی رویّے کے لیے بھی کچھ گنجایش نکال لی تاہم اساسی طور پر یہ مکتبہ تنقید "نئی تنقید" کے اس موقف ہی کے تابع رہا کہ شاعری کا جائزہ بطور شاعری لینا چاہیے۔

II

بحیثیت مجموعی "نئی تنقید" کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے روایت کو اہمیت دی (ایلیٹ کے حوالے سے) اور ایک ایسی پائیدار اور نامیاتی معاشرتی زندگی کو حرزِ جاں بنایا جس میں پیچیدگی کی حامل تہذیبی سطح پر نمودار ہونے والی آمیزش اور آویزش نے مقرر اور دائمی ابعاد کا ایک فرحت بخش تصوّر ابھار رکھا تھا[1]۔ ایسی صورتِ حال میں انسان کسی ایک نظریّے کا تابعِ مُہمل بن کر زندگی کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکتا تھا۔ معاشرے اور زندگی کے بارے میں "نئی تنقید" کا یہ رویّہ ان صورتوں میں ظاہر ہوا جنھیں اب "نئی تنقید" کے امتیازی اوصاف قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً آئی۔اے۔ رچرڈز کا کہنا کہ نظم ایک طرح کی نفسیاتی پیچیدگی کی حامل ہوتی ہے، اس کے اس تاثر ہی سے ماخوذ نظر آتا ہے کہ معاشرتی سطح پر بھی پیچیدگی کی فراوانی ہے۔ دراصل انیسویں صدی ہی میں انسان کے ہاں ایک طرح کی نفسیاتی تقسیم معرضِ وجود میں آگئی تھی جو ابھرتے ہوئے صنعتی عہد کی عطا تھی

لے TERENCE HAWKES:STRUCTURALISM AND SEMIOTICS p.152

اور جو اب روز بروز زیادہ نمایاں ہو رہی تھی۔ صنعتی عہد میں کاری گری اکائی
سلامت نہ رہی تھی اور وہ تیزی سے آدھا انسان آدھا مشین بننے لگا تھا
اس سے وہ نفسیاتی دوئی پیدا ہوئی (یعنی اوپر سے مشین اندر سے انسان) جس
نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں سارے مغربی معاشرے کو منقسم شخصیت
کے کرب میں مبتلا کر دیا اور چوں کہ اس صورتِ حال میں شخصیت کے دونوں پہلو
ایک دوسرے کو دبانے لگے تھے لہٰذا معاشرے کو REPRESSION کا مرض
لاحق ہو گیا جس کی بعد ازاں نفسیات والوں نے نشان دہی کی۔ مزید برآں سائنس
کے انکشافات نے اٹھارویں اور انیسویں صدی کے تیقن اور اعتماد پر بھی کاری ضرب
لگائی اور انسان کو اس بات کا احساس دلایا کہ وہ لامحدود اور بے کنار کائنات
میں ایک چوتھے درجے کے ستارے کے گرد گھومتے ہوئے ایک معمولی سے
سیارے کی ایک قطعاً غیر اہم مخلوق ہے۔ گویا اس کے اشرف المخلوقات ہونے
کے تصور میں شگاف پڑنے لگے۔ بعد ازاں جب مغرب کے انسان نے تہذیبی برتری
اور اخلاقی بلندی سے نیچے اتر کر دو خونی جنگیں لڑیں تو اس کی نظروں میں اپنا
رہا سہا وقار بھی ختم ہو گیا اور وہ اندر اور باہر سے ٹوٹ پھوٹ گیا۔ تاہم اسی
دوران مغرب میں "لخت لخت ہونے" کے عارضے سے نجات پانے کی مساعی
کا آغاز بھی ہوا۔ فرائڈ نے نفسیاتی گرہوں کو روشنی میں لا کر مریض کی نیوراتی حالت کو
ختم کرنے اور یوں اس کی نفسیاتی اکائی کو بحال کرنے کی کوشش کی، یونگ نے اجتماعی
لاشعور کا تصور پیش کر کے، سائنس نے مادّہ اور غیر مادّہ کی تقسیم کو ختم کر کے اور
انتھروپولوجی نے انسان کے ماضی کو اس کے حال میں موجود دکھا کر دراصل
انسان کے ہاں اس "اکائی" کو بحال کرنے ہی کی کوشش کی جو انیسویں صدی کے
آخر میں قدیم مابعد الطبیعیاتی نظام کے ٹوٹنے سے پارہ پارہ ہو گئی تھی۔ ایلیٹ
نے روایت کے حوالے سے "حال" میں ماضی کی ہمہ وقت موجودگی کا احساس دلایا
• نئی تنقید" نے (رچرڈز کے حوالے سے) نفسیاتی آویزش کو نظم کی بُنت میں

کارفرما دیکھا مگر ماہرینِ نفسیات کی طرح اسے مرض قرار دینے کے بجائے شعری قوّت میں اضافے کا موجب جانا۔ یوں نظم کے کسی ایک خیال یا نکتے پر توجّہ مرکوز کرنے کے بجائے تجربات کی بوقلمونی کا احساس دلایا اسی طرح کلینتھ بروکس اور ولیم ایمپسن نے لفظ سے پھوٹنے والے معانی کی فراوانی[1] کو اہمیت دی اور "ابہام" کو ایک قدر کے طور پر پیش کیا بہماں چہ تنقید میں اس اکہرے پن کا سدِّ باب ہوا۔ جو قاری کی کسی ایک خیال یا نظریے سے کومٹ منٹ کے تابع تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ نظم ایک شعری اکائی کے طور پر یا جیسا کہ کہا گیا ہے ایک VERBALICON کے طور پر متصوّر ہونے لگی۔ معاشرتی سطح پر یہ ایک ایسا اقدام تھا جس نے اجتماعیّت کے طوفان میں فرد کی اکائی کا تحفّظ کیا اور تابعِ مہمل بن جانے کی روش کے مقابلے میں انسان دوستی اور حرّیت پسندی کے موقف کو اختیار کرنے کی سفارش کی۔

بعض لوگ شاید اس طرح سوچیں کہ روس میں اشتراکیت کے آجانے کے بعد مارکس کے نظریات جب دنیا میں پھیلے اور اُدبا اور شعرا کو ان نظریات میں بے پناہ امکانات نظر آئے (تیسری دہائی میں آڈن[2]، کرسٹوفر کاڈول[3]، ایڈمنڈ ولسن[4] اور اُن کے معاصرین کا مسلک اور سپین کی خانہ جنگی کے سلسلے میں ادبا کا رویّہ مدِّنظر رہے) تو ردِعمل کے طور پر بعض اُدبا نے شعوری طور پر اس کے راستے میں بند باندھنے کی کوشش کی اور یوں "نئی تنقید" یا "عملی تنقید" کے وہ نظریات سامنے آگئے جو درحقیقت ایک سرمایہ دارانہ نظام کو شکست و ریخت سے بچانے کی مساعی کے سوا کچھ نہیں تھے۔ مجھے ذاتی طور پر سوچ کے اس انداز میں صرف جزوی سچائی نظر آتی ہے یعنی میں اس بات کو تو مانتا ہوں کہ "نئی تنقید" ایک ردِّعمل تھا مگر میرا خیال ہے کہ یہ سرمایہ دارانہ نظام کی بقا کے لیے کسی منصوبہ بندی کا

---

[1] MULTIPLICITY OF MEANING [2] AUDEN

[3] CHRISTOPHER CAUDVELL [4] EDMUND WILSON

حصّہ نہیں تھا۔ بات دراصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی انسان کا "تیقن" جو پچھلی صدیوں میں آہستہ آہستہ پروان چڑھا تھا، اب قریب قریب ختم ہونے کو تھا۔ کائنات پہلے سے بھی زیادہ پُراسرار اور ناقابلِ فہم نظر آ رہی تھی۔ مادّہ کی بنیاد تک چیلنج ہو گئی تھی اور حقیقت اجزا کا مرکب نہیں بلکہ ایک "رشتہ[1]" متصوّر ہونے لگی تھی۔ یہی حال انسان کے اندر کی کائنات کا تھا جو جدید دَور سے قبل تو قدیم نظامِ اخلاق اور مذہبی شیرازہ بندی کے باعث سادہ اور قابلِ فہم تھی مگر اب پنڈورا کا بکس کھل گیا تھا اور اندر کے کہرام کا منظر صاف دکھائی دینے لگا تھا۔ معاشرتی سطح پر مشین نے نیز آبادی میں اضافے نے پیچیدگیاں پیدا کر دی تھیں اور سیاسی سطح پر زمین کی بندر بانٹ کی روش کے باعث نیشنل ازم کی بعض قبیح صورتیں سامنے آ گئی تھیں جو بعد ازاں دو عظیم جنگوں پر منتج ہوئیں۔ گویا پوری کائنات اور انسانی معاشرہ میں تفریق اور تقسیم کی کارفرمائی نظر آنے لگی تھی۔ اشتراکیت کے نظریے کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے کہ اس نے معاشی نشیب و فراز، سماجی انتشار اور ذہنی پراگندگی کے پسِ پُشت ایک سادہ سی اکائی دریافت کرنے کی کوشش کی اور قوم، مذہب اور نسل کے نام پر ٹکڑوں اور قاشوں میں منقسم انسانی زندگی کو مساوات اور اشتراکیت کے تحت دوبارہ یکجا ہونے کی راہ دکھائی۔ چاہیے تو یہ تھا کہ اس اقدام کے باعث معاشرتی ہم آہنگی اور توازن کی صورت پیدا ہو جاتی مگر ہوا یہ کہ معاشرتی سطح پر ایک اور آویزش نمودار ہو گئی۔ جس نے پوری دنیا کو دائیں اور بائیں (سبز اور سرخ) میں تقسیم کر دیا۔ (یہ آویزش ابھی جاری ہے گو اب اس بات کے آثار نظر آنے لگے ہیں کہ لین دین کے رویّے کے تحت ان دونوں نظاموں میں بالآخر مفاہمت کی راہیں کھل جائیں گی۔ مثلاً اشتراکی ممالک میں نجی ملکیت کو اور

---

[1] RELATION

جمہوری ممالک میں سوشلزم کے مسلک کو اہمیّت ملنے لگے گی) عام طور پر اس آویزش کو سرمایہ کے ایک جگہ "مرتکز" ہونے اور اسے برابر کی بنیاد پر تقسیم کرنے کا مسئلہ قرار دیا گیا ہے۔ مگر میرا خیال یہ ہے کہ مسئلہ صرف سرمایہ کا نہیں ہے مسئلہ دو مختلف مکاتب فکر کا ہے۔ اشتراکیت کا مکتبۂ فکر مادی سطح پر اکائی کو بحال کرنے کا آرزومند ہے اور سرمایہ داری کا معاشرہ اس بات کا مؤید ہے کہ زندگی اپنے قدرتی بہاؤ میں ازخود کسی متوازی صورت میں ڈھل جائے تاکہ داخلی سطح کی اکائی وجود میں آسکے۔ دونوں انسان دوستی کا نعرہ بلند کرتے ہیں مگر دونوں کے ہاں اس کا مفہوم مختلف ہے۔ اشتراکیت کی انسان دوستی مادّی مساوات کے زرّین اصول پر مبنی ہے جب کہ دوسرے مسلک کی انسان دوستی انسان کے داخلی نظام کی یکجائی کا خواب دیکھتی ہے۔ "نئی تنقید" کی تحریک کو اسی صورت حال کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے یہ ایک طرح کا "ردِ عمل" تو کہلا سکتی ہے مگر اکہرے پن اور خوش فہمی اور کسی خاص نظریے سے کمٹ منٹ کے خلاف ردِ عمل! چناں چہ دیکھنے کی بات ہے کہ یہ تنقید فن پارے میں مضمر کسی ایک "خیال" تک خود کو محدود رکھنے کے بجائے فن پارے میں مستور اس نفسیاتی پیچیدگی کو موضوع بناتی ہے جس کے طفیل متخالف میلانات "توازن" پر منتج ہوتے ہیں۔ یہ "توازن" حرکی عناصر سے لبریز ہونے کے باعث متعدد معانی کو تحریک دیتا ہے نہ یہ کہ کسی ایک معنی پر مرتکز ہو جاتا ہے۔ ان مختلف معانی سے وہ ابہام پیدا ہوتا ہے جسے ایمپسن نے اس قدر اہمیّت دی ہے۔

واضح رہے کہ جس طرح معاشرے کی پیچیدگی افراد کے باعث ہے۔ اسی طرح "نئی تنقید" نے تخلیق کی پیچیدگی کو الفاظ کی آویزش، تناد اور ربطِ باہم کا زائیدہ قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک تخلیق "معاشرتی اکائی" کی صورت میں ابھرتی ہے جس میں "الفاظ" "افراد" کا رول ادا کرتے ہیں۔ یوں گویا نئی تنقید نے داخلی سطح کی اکائی کے لیے راستہ ہموار کرنے کے مسلک کو اپنایا ہے۔

چونکہ نئی تنقید داخلی اکائی کی علم بردار ہے جس کا قدیم مابعدالطبیعیاتی اکائی سے رشتہ سمجھ میں آتا ہے اور چوں کہ اس کے علم برداروں میں سے بیشتر کسی نہ کسی حد تک مذہب سے منسلک اور قدیم انسانی اقدار اور روایات کے مؤید تھے لہٰذا بعض لوگوں نے اسے ماضی پرستی اور روایت پسندی کا طعنہ بھی دیا جو غور کیجیے تو کچھ ایسا غلط بھی نہیں تھا۔

۱۲

"نئی تنقید" نے تخلیق کو ایک خود کفیل اور خود مختار اکائی تصور کر کے اور کسی ایک "معنیٰ" کے بجائے معانی کی فراوانی کا احساس دلا کر اصلاً فرد کی آزادی اور خود مختاری کا پرچم ہی بلند کیا تھا مگر ساتھ ہی اس نے روایت کو اہمیت دے کر فرد کو اپنے ماضی سے بلکہ اپنے آپ سے ہم رشتہ اور مربوط ہونے کی راہ بھی دکھائی تھی۔ یہ گویا اس داخلی اکائی کو بحال کرنے کی ایک صورت تھی جو مشینی اور سائنسی سوسائٹی کی آمریت نے توڑ پھوڑ دی تھی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں نئی تنقید کے مسلک کو (جو بنیادی طور پر انسان دوستی کا مسلک تھا) بہت فروغ ملا۔ مگر ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نئی تنقید کی انسانی دوستی کا یہ تصور یکایک اپنی معنویت سے محروم ہو گیا۔ الجزائر، سوئز اور بعد ازاں ویت نام میں جو کچھ ہوا اس نے نوجوانوں (بالخصوص تعلیمی اداروں سے منسلک نوجوانوں) کی آنکھیں کھول دیں اور وہ پوچھنے لگے کہ "نئی تنقید" کے ذریعے انسان دوستی کا نعرہ لگانے والوں کے ہاں قول و فعل کا یہ تضاد کیا معنیٰ رکھتا ہے؟

اصل صورتِ حال یہ تھی کہ سائنسی سوسائٹی کا وہ "کُل" جس کے خلاف نئی تنقید نے ردِ عمل کا مظاہرہ کیا تھا ختم ہونے کے بجائے اب مزید پُراسرار، ناقابلِ فہم اور فرد کی دست برد سے دور ایک مہا سٹرکچر کی صورت میں ابھرنے لگا تھا۔ اس مہا سٹرکچر کو ماس میڈیا کی ترقی، علوم کے مختلف شعبوں میں ہونے والی بیش رفت،

کمپیوٹر اور نیوکلرانرجی کے غلبے، سیاسی، معاشی اور معاشرتی سطح کی پُراسرار کروٹوں اور خود انسان کے اندر جنم لینے والے مجنونانہ رویے یعنی PARANOID STREAK نے ایک ایسے عفریت کی صورت عطا کر دی تھی جو نظر تو نہیں آتا تھا مگر جس کے وجود کو فرد ہمہ وقت محسوس کر رہا تھا۔ اور یہ محسوس کرنا کچھ ایسے تھا جیسے کوئی "نادیدہ ہاتھ" اس کا گلا گھونٹ رہا ہو۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ اس زمانے کی PSYCHIC RESEARCH بھی اس پُراسرار اور غیر ارضی "شے" کو جاننے ہی کی کوشش کر رہی تھی جو اسے ایک آسیب کی طرح نظر آ رہی تھی۔ مختلف لوگ اس "شے" کو مختلف نام دے رہے تھے۔ کیسیرر[۱] نے کچھ عرصہ پہلے اسے سمندری بلا تیامط[۲] (سمیریا کی دیومالا کا ایک کردار) کے روپ میں دیکھا تھا جو اپنے مادی وجود کو کینچلی کی طرح اتار کر ایک غیر ارضی، آسیبی، متشدد "قوت" کے طور پر سامنے آ گئی تھی۔ بے شک سیاسی اور معاشرتی سطح پر مغرب کے سرمایہ دارانہ ذہن نے اس عفریت کو اشتراکیت کی صورت میں دیکھا تھا مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ عفریت کسی ایک آئیڈیالوجی کا پابند نہیں تھا۔ یہ ایک ایسی شے تھی جو روس اور امریکہ بلکہ ساری دنیا میں ایک مشینی کُل کے طور پر نمودار ہو گئی تھی اور لحہ بہ لحہ انسان کو اندر اور باہر سے اپنا مطیع کر رہی تھی اسے مجبور کر رہی تھی کہ وہ ایک آزاد اور خود مختار شہری کے طور پر معاشرتی وظائف ادا کرنے کے بجائے محض ایک منفعل ہستی کے طور پر احکامات کو مانے اور فیشنوں، معاشی کروٹوں، سیاسی انقلابوں اور جنسی بے اعتدالیوں کی صورت میں نشر ہونے والی معلومات کو آنکھیں میچ کر وصول اور قبول کرتا چلا جائے اور اپنی طرف سے کوئی "کلمۂ شر" زبان پر نہ لائے۔ ٹیری ایگلٹن[۳] نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں انسان کی حیثیت اس بچے کی سی تھی جو بڑوں کی حرکات

۱۔ CASSIRER ۲۔ TIAMAT

۳۔ TERRY EAGLETON:THE FUNCTION OF CRITICISM p.88-89

اور اعمال کو نہ سمجھتے ہوئے ان سے پوچھتا ہے کہ یہ سب کیا ہے؟ اور بڑے مسکرا کر جواب دیتے ہیں کہ "بس ایسے ہی ہوتا ہے"۔ مگر بچہ اس جواب سے مطمئن نہیں ہوتا۔ ہو بھی نہیں سکتا، چناں چہ کچھ ہی مدت میں اس کے اندر وہ سیاسی RADICA جنم لیتا ہے جو محض چند اعمال ہی نہیں بلکہ پوری مادی زندگی اور معاشرے کے اعمال کا حساب مانگتا ہے۔ کچھ ایسا ہی ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ہوا جب فرد نے رائج انسان دوستی کے تصور کو ناکافی سمجھا اور اس بڑے سٹرکچر کے بارے میں سوالات کرنے لگا جو پُراسراریت میں ملفوف اسے اپنے چاروں طرف محسوس ہو رہا تھا۔ بس یہی وہ فضا تھی جس میں ساخت فہمی اور نشان فہمی کے جڑواں خیال نے جنم لیا اور فروغ پایا۔ ساتھ ہی اسلوب کا مسئلہ بھی اُٹھ کھڑا ہوا جس کا تعلق مصنف کی اپنی اکائی سے بھی تھا اور اس کے عہد کی اس اکائی سے بھی جس میں وہ سانس لے رہا تھا۔

۱۳

مگر اس سے پہلے کہ ساخت فہمی اور نشان فہمی کے مکتبۂ تنقید کا جائزہ لیا جائے تنقید کے اس نظریے کا حوالہ ضروری ہے جو نارتھ روپ فرائی کی کتاب[1] میں اُبھرا ہے اور جس کا نہایت عمدہ تجزیہ جوناتھن کلر[2] نے کیا ہے۔ "نئی تنقید" نے سارا زور تجزیاتی عمل کی مدد سے فن پارے کے بطون سے معانی کشید کرنے پر صرف کیا تھا۔ نارتھ فرائی نے کہا کہ یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ تنقید کا کام "تخلیق" سے اُن خوبصورتیوں یا معانی کو اخذ کرنا ہے جنھیں تخلیق کار نے اس میں سمو دیا تھا۔ جب تک تخلیق کو اس کے فکری اور مکانی تناظر سے ہم رشتہ کر کے نہ دیکھا جائے تجزیہ کا یہ عمل بے کار ہے۔ نارتھ روپ فرائی نے اس تناظر کو وضع[3]، علامت[4]، اسطور[5] اور صنف (طرز)[6] کے نظریات کی صورت

---

[1] NORTH ROPE FRY:ANATOMY OF CRITICIS(1957)

[2] JONATHAN CULLER:THE PERSUIT OF SIGNS p.7

[3] MODE [4] SYMBOL [5] MYTH [6] GENRE

میں نشان زد کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا کہ نقاد کا کام محض یہ نہیں کہ وہ تخلیق میں موجود ان عناصر کی نشان دہی کرے جو تخلیق کار کو تخلیقی عمل کے دوران معلوم تھے۔ (نیز یہ بھی معلوم تھا کہ وہ انھیں تخلیق میں سمو رہا ہے) بلکہ ان عناصر کو تلاش کرے جن کا علم خود تخلیق کار کو بھی نہیں تھا۔ یہ عناصر چار اسطوری مدرکات[1] یعنی بہار، گرمی، خزاں اور سردی پر مشتمل ہیں اور جملہ انسانی تجربات انہی چار صورتوں میں متشکل ہوتے ہیں جو تھن کلر لکھتا ہے[2] کہ ہرچند نارتھ روپ فرائی نے "نئی تنقید" کے تجزیاتی میلان کو ہدف تنقید بنایا مگر خود ایک اور توضیحی نظام تشکیل دے ڈالا جو متھ تنقید یا آرکی ٹائپل تنقید کے نام سے مشہور ہوا۔ فرق صرف یہ پڑا کہ نارتھ روپ فرائی نے تخلیق کی سطحی توضیح کے بجائے اس میں مضمر آرکی ٹائپل علامتوں تک رسائی پانے کی راہ دکھا دی مگر اپنے تئیں کوئی نئی شعریات وضع نہ کی۔ ویسے اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ نارتھ روپ فرائی کی تنقید پر یونگ کے گہرے اثرات ثبت تھے۔ یونگ نے کہا تھا کہ تخلیقی عمل کے دوران تخلیق کار واپس اپنے اجتماعی تجربات کی اس دنیا میں چلا جاتا ہے جہاں وہ بحیثیت نوع انسانی موجود ہے نہ کہ بحیثیت ایک شخص یعنی جہاں فرد کی شخصی زندگی منہا ہو جاتی ہے اور صرف "انسان" باقی رہ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیق اپنے انداز میں غیر شخصی اور معروضی ہوتی ہے[3]۔ یہی وہ بنیاد تھی جس پر نارتھ روپ فرائی نے آرکی ٹائپل تنقید کا قصر تعمیر کیا۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ یونگ کا سہارا لے کر نارتھ روپ فرائی بھی جزو اور کل کے رشتے پر ہی غور کر رہا تھا۔ اس کے خیال میں جس "کل" سے وہ دست و گریباں تھا وہ کسی معروضی حیثیت کا حامل اور باہر کی دنیا میں موجود نہیں تھا بلکہ فرد کی سائکی کے اندر ایک "داخلی کل" کے طور پر

۱۔ CATEGORIES

۲۔ JONATHAN CULLER:THE PURSUIT OF SIGNS p.8,9

۳۔ C.G.JUNG:MODERN MAN IN SEARCH OF SOUL

موجود تھا۔ اس "کل" کو فرائڈ نے ایک ایسے زیر زمیں زندان کی صورت میں دیکھا تھا جس میں فرد اپنی ناروا خواہشات کو قید کر دیتا ہے جب کہ یونگ نے اسے ایک ایسے زیرِزمیں خزانے کے روپ میں پایا تھا جسے انسان بروے کار لا سکتا ہے۔

۱۴

مگر زیرِزمیں خزانے تک رسائی پانے اور پھر اسے زمین سے باہر لانے کے لیے کچھ "اوزار" بھی درکار ہیں۔ اس سلسلے میں مصوّری نے رنگ اور موسیقی نے سُر کو استعمال کیا ہے۔ ادب کا اوزار "زبان" ہے اور زبان نشانات کے ایک باقاعدہ سسٹم کا نام ہے۔ یہ ایک بہت وسیع شے ہے جو محض الفاظ کے استعمال تک محدود نہیں ہے۔ تاہم ادب تمام تر زبان کے لفظی رُوپ سے منسلک ہے۔ اس لفظی رُوپ کا مطالعہ "لسانیات" کہلاتا ہے جس کا ایک باقاعدہ تاریخی تناظر ہے یہاں اشارہ صرف جدید لسانیات کی طرف ہے جو قدیم لسانیات سے زیادہ وسیع ہے۔ لسانیات کے مطابق انسانی زبان کا ایک امتیازی وصف اس کی دوہری ساختؔ[1] ہے مثلاً اس کا ایک سٹرکچر نحوی سطح کا حامل ہے جہاں جملہ الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرا سٹرکچر صوتیاتی سطح کا ہے جہاں ہر لفظ آوازوں[2] سے مل کر بنتا ہے۔ جب یہ آوازیں مل کر لفظ بناتی ہیں تو اسے MORPHEME —————— کہا جاتا ہے۔ زبان کی گرامر تین عناصر سے مل کر مُرتّب ہوتی ہے۔ وہ عنصر جو لفظوں کے جملوں میں پروئے جانے کے قوانین پر مشتمل ہے یعنی نحویؔ[3] وہ جو لفظ کے معنی سے متعلق ہے یعنی معنیاتؔ[4] اور تیسرا عنصر وہ جو آوازوں اور ان کے جائز مرکبات سے عبارت ہے یعنی صوتیاتؔ[5]۔ یہ بالکل ابتدائی باتیں ہیں جن کا علم لسانیات کے ایک

---

[1] DUALITY OF STRUCTURE   [2] PHONEMES

[3] SYNTACTIC   [4] SEMANTICS

[5] PHONOLOGY

معمولی طالب علم کو بھی ہوتا ہے مگر یہاں ان کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ آگے چل کر اگر ادب اور زبان کا رشتہ زیر بحث آئے تو زبان کے بارے میں ذہن ایک حد تک صاف ہو۔

انسانی زبان کی ایک اہم خصوصیت اس کا تخلیقی پہلو ہے۔ دیگر جاندار جن زبانوں کو استعمال کرتے ہیں وہ "بند زبانیں" ہیں یعنی چند بندھے ٹکے پیغامات کی ترسیل ہی کے لیے مختص ہیں جب کہ انسان ہمہ وقت الفاظ کی مدد سے اَن گنت جملوں کو تخلیق کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ تاہم "گفتگو" جو اس تنوع کی مظہر ہے "زبان" سے منسلک ہونے کے باوجود اپنا ایک الگ وجود بھی رکھتی ہے۔

گفتگو اور زبان کے اس فرق کو سب سے پہلے جدید لسانیات کے بانی ساسئیر نے نشان زد کیا تھا۔ اس کے مطابق زبان (LANGUAGE) —— ایک لسانی سسٹم کا نام ہے جس کے مطابق گفتگو (PAROLE) —— وجود میں آتی ہے[۲]۔ زبان ایک طرح سے لفظوں کا گودام ہے۔ محض گودام ہی نہیں، بلکہ لسانی اصولوں اور قاعدوں پر مشتمل بھی ہے —— جب کہ گفتگو اس گودام سے اپنے مطلب کے الفاظ چُن کر انھیں حسبِ ضرورت اور حسبِ قاعدہ جملوں میں پرو دیتی ہے گویا زبان ایک سسٹم ہے جس کی کارکردگی گفتگو میں ظاہر ہوتی ہے۔ ساسئیر کے مطابق زبان کی اہمیت اس کے معاشرتی پہلو کے باعث ہے جب کہ گفتگو انفرادی پہلو کی علم بردار ہے (وہی وحدت اور کثرت کی دوئی جسے فلسفے نے BEING اور BECOMING —— اور نفسیات نے اجتماعی لاشعور اور شعور کے الفاظ سے نشان زد کیا ہے) رولاں بارت[۳] لکھتا ہے کہ زبان کا مطلب ہے "زبان بغیر گفتگو"! زبان ایک آزاد اور

۱۔ JOHN LYONS:CHOMSKY p.24

۲۔ JONATHAN CULLER:SAUSSURE p.29

۳۔ ROLAND BARTHES:WRITING DEGREE ZERO AND ELEMENTS OF SEMIOLOGY p.82

خود مختار معاشرتی ادارہ ہے۔ یہ ایک کھیل ہے جس کے اپنے قوانین ہیں۔ اسے کھیلنے کے لیے پہلے تربیت کے مراحل سے گزرنا ہوتا ہے۔ زبان کا سکہ اس کا لسانی نشان[1] ہے جس پر اس کی قیمت بصورت معنی درج ہوتی ہے لیکن جس کا دوسرے سکوں سے ایک رشتہ بھی ہوتا ہے۔ یہ سوال کہ کیا گفتگو پہلے ہے اور زبان بعد میں یا گفتگو بعد میں اور زبان پہلے، ایک لاینحل مسئلہ ہے۔ کیوں کہ "زبان" گفتگو کی مدد سے بنتی ہے اور "گفتگو" کی کارکردگی اس وقت تک ممکن نہیں جب تک وہ زبان کے اصولوں کو بروے کار نہ لائے۔ تاہم دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ زبان ایک طرح کا سسٹم ہے جب کہ گفتگو اس سسٹم کو اَن گنت صورتوں میں متشکل کرتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان معاشرے کی طرح ہے جو ایک تجرید ہے اور گفتگو افراد کی طرح جو حقیقت کی دنیا میں موجود ہیں۔ لہٰذا گفتگو اور زبان کا کم و بیش وہی رشتہ ہے جو فرد اور معاشرے کا ہوتا ہے۔

زبان بقول ساسئیر نشانات کا ایک سسٹم ہے اور یہ نشان (SIGN)[2] دو عناصر سے مل کر مرتب ہوتا ہے ان میں سے ایک SIGNIFIER اور دوسرا SIGNIFIED ہے۔ مثال کے طور پر جب میں درخت کی طرف اشارہ کر کے کہوں درخت! تو درخت کے لفظ کی حیثیت SIGNIFIER کی ہے جب کہ حقیقی درخت جس کی طرف اشارہ کیا گیا SIGNIFIED ہے۔ لیکن ساسئیر لکھتا ہے کہ لسانی نشان اصلاً بلا جواز یعنی ARBITRARY ہوتا ہے ہم کسی بھی لفظی آواز سے کسی شے کو نشان زد کر سکتے ہیں۔ مثلاً درخت کے لیے نخل پیڑ، اور لاتعداد دوسرے الفاظ بروئے کار لائے جا سکتے ہیں۔ درخت جب وجود میں آیا تو اپنے ساتھ اپنا نام لے کر نہیں آیا تھا بعینہٖ جیسے ہر شخص بے نام ہی پیدا ہوتا ہے۔ نام تو اسے انسان دیتا ہے اور یہ ایک مصنوعی عمل ہے۔ بقول ساسئیر

---

[1] LINGUISTIC SIGN

لسانی نشان کا وصف یہ ہے کہ اس کے دونوں عناصر یعنی SIGNIFIER اور SIGNIFIED اصلاً ایک طرح کے "ربط" کو وجود میں لاتے ہیں۔ ــــــ تشبیہ اور استعارہ میں بھی یہی ربط کارفرما ہوتا ہے مگر ایک اور سطح پر! یہ دوسری سطح وہ ہے جو ہم پہلی سطح پر گویا ثبت کرتے ہیں۔ مثلاً لفظ "درخت" اور حقیقی درخت میں ایک رشتہ ہے مگر جب ہم "نخلِ آرزو" کہیں گے تو اس رشتے پر "درخت اور آرزو" کے اس رشتے کو منطبق کریں گے جو اصلاً ایک تخلیقی اُپج کا نتیجہ تھا۔ لہٰذا زبان میں ایک شے دوسری شے کی طرف اشارہ کرتی ہے جو مقرر ہے لیکن ادب اسی بنیاد پر ایک نئے رشتے کو وجود میں لاتا ہے جو مقرر نہیں ہے۔ لسانیات میں زبان کے استعمال کی پہلی سطح کو DENOTATION اور موخرالذکر سطح کو CONNOTATION کے الفاظ سے موسوم کیا گیا ہے۔

"زبان اور گفتگو" کے رشتے کے علاوہ زبانوں کے باہمی رشتے کو موضوع بنانا بھی لسانیات کے دائرۂ اختیار میں شامل ہے اور یہاں بھی بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ کیا زبانوں میں کوئی قدر مشترک ہوتی ہے؟ بلوم فیلڈ[1] نے (جو لسانیات میں استقرائی انداز کا مؤیّد تھا) یہ موقف اختیار کیا کہ ہر زبان بنیادی طور پر دوسری زبانوں سے مختلف ہے جب کہ چامسکی[2] کا موقف یہ تھا کہ لسانیات کا کام انسانی زبان کے بنیادی سٹرکچر کے بارے میں ایک استخراجی سطح کی تھیوری وضع کرنا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لسانیات انسانی زبان کے ان عالم گیر اوصاف کو دریافت کرے جو تمام زبانوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چامسکی کا یہ بھی خیال تھا کہ زبانوں میں کچھ صوتی، صرفی اور نحوی اکائیاں ایسی بھی ہیں جو مشترک ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جہاں بلوم فیلڈ اور اس کے مریدوں نے زبانوں کے تنوّع کا

---

[1] BLOOM FIELD

[2] CHOMSKY

احساس دلایا وہاں چامسکی نے زبانوں کی مشابہت پر زور دیا۔ اس کے مطابق انسانوں کے ہاں حیاتیاتی سطح پر زبان دانی کا ایک وصفِ خاص ہوتا ہے۔ جب بچّہ پیدا ہوتا ہے تو اپنے ساتھ ایک عالم گیر زبان کا علم بھی لاتا ہے ورنہ یہ کیسے ممکن ہے کہ ارد گرد سے محض چند باتیں سُن سُنا کر وہ از خود زبان کی گرامر سے واقف ہو جائے۔ گویا جس طرح بچّہ اپنے ساتھ بعض طبعی رجحانات[1] لے کر پیدا ہوتا ہے اسی طرح اسے وہبی طور پر زبان کے سٹرکچر سے متعلق بعض عالم گیر اصولوں اور قاعدوں کا بھی پتا ہوتا ہے اس نے مزید کہا کہ بچّہ پانچ چھے برس کی عمر میں گفتار کے بہت سے ایسے نمونوں کو تخلیق کرنے اور سمجھنے پر قادر ہو جاتا ہے جن سے اسے پہلے کبھی سابقہ نہیں پڑا تھا۔[2]

۱۵

بحیثیتِ مجموعی زبان کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کے تین مراحل ہیں۔ پہلا مرحلہ "آواز" کا ہے جہاں زبان حروف کے ذریعے آواز کو مقیّد کرتی ہے اور جسے صوتیات[3] کہا گیا ہے۔ اس مرحلے میں آواز ظاہر معانی سے محروم ہوتی ہے مگر چوں کہ آواز کو زبان کی ساخت میں ایک بنیادی حیثیت حاصل ہے لہٰذا لسانیات نے اسے بطورِ خاص موضوع بنایا ہے۔ آواز گنجان دبیز اور بھاری بھرکم بھی ہو سکتی ہے جو اس کا منفی یا تخریبی پہلو ہے اور نرم، متوازن اور مترنم بھی جو اس کا مثبت یا تعمیری پہلو ہے۔ صورِ اسرافیل کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ آواز کی ان دونوں صورتوں سے کام لے گا۔ ایک بار دنیا کو مٹانے کے لیے، دوسری بار

---

[1] INSTINCTS

[2] JOHN LYNOS:CHOMSKY p.108

[3] PHONETICS

اسے از سرِ نو تخلیق کرنے کے لیے عام زندگی میں احکامات بھاری آوازمیں نشر ہوتے ہیں۔ شعلہ بیان مقرر اپنی بلند اور بھاری آواز میں سامعین پر غلبہ حاصل کرتے ہیں۔ اسی طرح دشنام اور نعرے اور لاؤڈ سپیکر سننے والے کی شخصیت کو تابع مہمل بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ آواز کا یہ آمرانہ رُخ ہے جو توڑتا ہے، تابع کرتا ہے اور منحنی آوازوں کو اپنا مطیع بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں آواز کا مترنم پہلو ہے جو صوتی آہنگ سے لبس ہو کر اور نرم اور نازک اسلوب میں ڈھل کر ظاہر ہوتا ہے اور سامع کے اندر کی تخلیقی سطح کو بیدار کر دیتا ہے۔ فنون بالخصوص شاعری اس داخلی آہنگ ہی کی علم بردار ہے۔ آواز سے کوئی ظاہری معنیٰ تو منسلک نہیں ہوتا مگر اس کا ایک داخلی معنی ہو سکتا ہے لہٰذا اس مرحلے میں بھی معنیات کا کچھ نہ کچھ عمل دخل رہتا ہے۔

زبان کا دوسرا مرحلہ بامعنیٰ الفاظ کا ہے۔ ہر لفظ آوازوں (حروف) سے مل کر بنتا ہے لہٰذا اس دوسرے مرحلے میں پہلا مرحلہ مضمر ہوتا ہے۔ تاہم اس مرحلہ میں زبان دراصل معانی ہی سے سروکار رکھتی ہے۔ لبعض اوقات کوئی لفظ ایک کے بجائے دو معانی کو بھی سامنے لے آتا ہے مگر عام طور سے اس کا معنیٰ مقرر ہوتا ہے۔ البتہ جب لفظ شعریت سے مملو ہو جائے تو یہ معانی کے کئی نئے پرتوں کو سامنے لانے کا موجب بنتا ہے۔ مگر لسانیات کے نقطۂ نظر سے یہ بات "انحراف" کے مترادف ہے کیوں کہ زبان کی بنیاد ہی وہ لفظ ہے جو "لسانی نشان" ہونے کے باعث ایک خاص معنیٰ سے منسلک ہو تو ودرَدف نے شاید اسی لیے کہا تھا کہ شاعری وہ مُہلک ہتھیار ہے جس سے زبان خودکشی کرتی ہے۔ بہر حال زبان کا یہ دوسرا مرحلہ معنیات کا علم بردار ہے۔

زبان کا تیسرا مرحلہ نحوی سطح کو پیش کرتا ہے۔ الفاظ ایک ایسے دھاگے میں پرو دیے جاتے ہیں جو ہمہ گیر گرامر کی دین ہے۔ چنانچہ اس کی بنیاد پر جملہ وجود میں آتا ہے اور معنیات کا رنگ شوخ تر ہو جاتا ہے۔ تاہم اس بات کو فراموش

نہیں کرنا چاہیے کہ گرامر کا یہ دھاگا ایک زنجیر[1] کی طرح ہے بات کرنے والا اس "نحوی زنجیر" میں الفاظ پرو کر اپنی بات کی ترسیل کرتا ہے۔ جب کبھی اسے موزوں لفظ نہیں ملتا تو وہ ہکلانے بھی لگتا ہے دوسرے لفظوں میں جب کسی خیال کی ترسیل کا مرحلہ آتا ہے تو "نحوی سطح" کی ایک زنجیر سی متحرک ہو جاتی ہے جس پر موزوں الفاظ، موزوں جگہوں پر رفٹ ہونے لگتے ہیں۔ دوسری طرف تخلیقی عمل کے دوران نحوی زنجیر کے بجائے ایک "صوتی زنجیر" متحرک ہوتی ہے جو الفاظ کا انتخاب اپنی صوتی ضروریات کے مطابق کرتی ہے۔ اسی لیے شاعری میں ایک انوکھا آہنگ ہوتا ہے جسے اگر منہا کر دیں تو شعر نثر کی سطح پر آجائے۔ زبان جب اس سطح پر آتی ہے تو خود بھی تخلیقی عمل میں شریک ہو جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے الفاظ ریڈیوایکٹو[2] ہو گئے ہیں۔ یعنی ان کی حیثیت منفعل نہیں رہی وہ شبنم کے قطرے کی طرح لاشعور کے صدف میں اترتے ہیں پھر وہاں سے موتی میں ڈھل کر باہر آتے ہیں تو دیکھنے والوں کی نگاہیں خیرہ ہو جاتی ہیں۔ بہرکیف زبان کے تین ہمہ گیر اور مستقل اوصاف ہیں جن میں سے ایک تو اس کی دوئختگی[3] ہے۔ دوسرا اس کی تخلیقیت[4] اور تیسرا اسٹرکچر پر انحصار کرنے کا وصف[5] لسانیات کا مقصد انسانی زبان کے سٹرکچر کی تھیوری بنانا ہے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ ہمیں زبانوں کے سٹرکچرز کے پیچھے ایک تہ[6] ساسٹرکچر دکھائی دے جیسا کہ چامسکی کو دکھائی دیا تھا۔

جہاں تک شعری زبان کے بارے میں لسانیات کے رویّے کا تعلق ہے تو اس میں روز بروز لچک آرہی ہے۔ اصولاً شعری زبان عام زبان کے سٹرکچر سے انحراف کا درجہ رکھتی ہے، لہٰذا لسانیات اسے خوف کی نظروں سے دیکھتی رہی ہے لیکن ادھر

۱۔ CHAIN

۲۔ PADIOACTIVE　　۳۔ DUALITY

۴۔ CREATIVITY　　۵۔ JOHN LYNOS:CHOMSKY p.147

کچھ عرصے سے شعری زبان کے سٹرکچر کو دریافت کرنے کی جو کوششیں ہو رہی ہیں۔ وہ یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے ایک کوشش تو شماریاتی[1] ہے۔ دوسری انفریشن تھیوری[2] اور تیسری گرامر سے متعلق[3] ہے۔ شماریاتی رویے کے تحت نظم میں خاص الفاظ اور محاوروں وغیرہ کی تعداد اور تکرار سے نظم کے پیٹرن تک رسائی پانے کی کوشش ہوئی ہے اور یوں عام زبان سے شعری زبان کے انحراف کی توجیہات پیش کی گئی ہیں۔ انفریشن تھیوری الفاظ کی تکرار کو زیرِ بحث لانے کے بجائے ان کے امکانات پر غور کرتی ہے اور یوں شعری زبان میں ابھرنے والے نادر و نایاب "حیرت زار لمحات" میں ایک پیٹرن دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ گرامر کے ہتھیار سے لسانیات نے شعری زبان کے مختلف عناصر کے ربطِ باہم میں اس باضابطگی کو دریافت کرنے کی سعی کی ہے جو نظم کی لسانی سطح کے نیچے کارفرما ہوتی ہے۔ یہ تمام کوششیں برحق! لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعری زبان، عام زبان سے ایک بالکل مختلف شئے ہے جس کی پُراسراریت ہی شعر کی پُراسراریت کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ اگر زبان اس "پُراسراریت" کو تج دے تو پھر اس بات کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جا سکتا کہ خود شعر بھی اپنی پُراسراریت کو تج کر نثر کی سطح پر آجائے گا۔

۱۶

جدید لسانیات کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے (بحوالہ ساسئیر) رشتوں اور رشتوں کے "نظام" پر زور دیا۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ زاویۂ نگاہ میں تبدیلی آگئی۔ پہلے "اشیا" مرکزِ نگاہ تھیں اب اشیا کا "ربطِ باہم" اساسی اہمیت کا حامل قرار پایا۔ اس ضمن میں لسانیات پر جدید طبیعیات کے اثرات کی بخوبی

---

[1] STATISTICAL
[2] INFORMATION THEORY
[3] PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POLITICS, ED.BY ALEX PREMINGER (ENLARGED EDITION, 1974)

نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ کیوں کہ اصل پیش رفت وہیں ہوئی۔ پہلے یہ خیال عام تھا کہ ہر شے اپنا ایک ٹھوس وجود رکھتی ہے۔ جدید طبیعیات نے اس بات کو مسترد کر دیا اور کہا کہ شے کو اس "رشتے" کے حوالے ہی سے جانا جا سکتا ہے جو اُس نے دیگر اشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ طبیعیات کے لیے برقی[۱] ایسے مظہر کو مادّے کی اکائی متصور کرنا مشکل ہو گیا تھا لہٰذا زاویۂ نگاہ بدلنا پڑا اور مادّی اکائی کو اساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا توت[۲] کو اساسی قرار دے دیا گیا۔ جب ایسا کیا گیا تو پھر نئی اشیا مثلاً الیکٹرون[۳] دریافت ہو گئیں مگر اب یہ اشیا قدیم اشیا کی طرح مادّے کی ٹھوس اکائیاں نہیں تھیں بلکہ صرف رشتوں کی گرہیں[۴] تھیں اور ان رشتوں کے باہر ان کا کوئی وجود نہیں تھا۔ جدید طبیعیات کے دریافت شدہ "رشتوں" کے اس تصور نے جدید لسانیات کو بھی متاثر کیا اور لسانیات کے ذریعے ادبی تنقید کو بھی، چناں چہ تنقید میں وہ قدیم تصور پس منظر میں چلا گیا جو ادب کو زندگی کا عکس قرار دیتا تھا اور لفظوں اور مظاہر کا ربطِ باہم ہی ادب کا امتیازی وصف قرار پایا۔ یہ گویا "شے" سے "سٹرکچر" کی طرف ایک اہم قدم تھا[۵] اتنا ہی اہم جتنا کوپرنیکس[۶] کا جس نے یہ کہہ کر انسان کے زاویۂ نگاہ کو تبدیل کر دیا تھا کہ زمین کے بجائے سورج اس نظامِ شمسی کا "مرکز" ہے۔

۱۷

اوپر سٹرکچر کا ذکر ہوا۔ جدید تنقید میں سٹرکچر کے زاویے سے تخلیق کا محاکمہ ساسئیر کے اس موقف سے ماخوذ ہے کہ لسانیات میں "ربطِ باہم" کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ چناں چہ اب اسی حوالے سے ساختیاتی تجزیے کی

ELECTIONS [۳] ENERGY [۲] ELECTRICITY [۱]

JONATHAN CULLER:SAUSSURE p.115 [۴]

JONATHAN CULLER:SAUSSURE p.116 [۵]

COPERNEOUS [۶]

طرف راغب ہونے کی ضرورت ہے ۔ مگر ایسا کرنے سے پہلے یہ جان لینا بھی از
بس ضروری ہے کہ سٹرکچر سے مُراد کیا ہے کیوں کہ اکثر لوگوں کا ذہن اس معاملے
میں صاف نہیں ہے وہ سٹرکچر سے مُراد ہیئت یا ڈھانچہ لیتے ہیں حالاں کہ
ایسا نہیں ہے۔

سٹرکچر کے تین اوصاف قابل ذکر ہیں[1] ۔ پہلا یہ کہ سٹرکچر ایک "کُل" ہے ۔
جس سے مُراد یہ ہے کہ اس کے اجزائے ترکیبی اس انداز میں باہم اور یکجا ہوتے
ہیں کہ "کُل" اجزا کی "حاصل جمع" تک محدود نہیں رہتا بلکہ اس سے "کچھ زیادہ"
ہو جاتا ہے ۔ دوسرا یہ کہ سٹرکچر ہمیشہ ایک تغیّر نا آشنا حالت میں نہیں رہتا ۔ وہ
ہمہ وقت نئے مواد کو منقلب کرتا رہتا ہے ۔ کُل کا یہ عمل سٹرکچرنگ[2] کہلاتا ہے
تیسرا یہ کہ سٹرکچر ایک خود مختار اور خود کفیل "شے" ہے جس کی اپنی دنیا اپنے اصول
اور قوانین ہیں وہ باہر کے ہر نظام یا سسٹم سے خود کو الگ تھلگ رکھنے پر قادر
ہے ۔ نیز اپنی قلعہ بند دنیا میں کسی دوسرے سسٹم کو دخل اندازی کی اجازت نہیں
دیتا ۔ مثلاً زبان کے سٹرکچر کو لیجیے ۔ لفظ "گلاب" ایک پھول کی نشان دہی کرتا
ہے مگر زبان کے اعتبار سے یہ محض ایک "اسم" ہے گویا ہر سٹرکچر کی ایک اپنی
"بند دنیا" ہوتی ہے جس میں جب باہر سے اشیا داخل ہوتی ہیں تو اس سٹرکچر کے
قوانین کے تابع ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں ۔

آرکی ٹائپ کی طرح سٹرکچر بھی اندر سے خالی ہوتا ہے ۔ یہ کھائیوں[3] یا رشتوں
کے ربطِ باہم کا نام ہے اس ربطِ باہم کی ایک خاص صورت ہی اس سٹرکچر کی
شناخت ہے اگر یہ ربطِ باہم ٹوٹ جائے تو سٹرکچر بھی ٹوٹ جاتا ہے بیسویں

---

[1] TERENCE HAWKES:STRUCTURALISM & SEMIOTICS p.16

[2] STRUCTURING

[3] GROOVES

صدی کی سائنس اور علوم کے دیگر شعبوں نے سٹرکچر کے تصور کو بہت اہمیت دی ہے اور بعض نے تو سٹرکچر کو نشان زد کرنے یا دریافت کرنے کی مساعی کو بجائے خود ذہنِ انسانی کے مخصوص سٹرکچر کا کرشمہ بتایا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ اگر انسانی ذہن کا سٹرکچر سمجھ میں آ جائے تو دوسرے سٹرکچر بھی بآسانی سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ مثلاً انسانی ذہن کا سٹرکچر دماغ کے دو حصوں ("پرانا دماغ" اور "نیا دماغ") کی دوئی پر مشتمل ہے۔ یعنی دو ایوانی ہے [1] ان میں سے پرانے دماغ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ یکجا کرتا ہے، جوڑتا ہے، دوسری طرف نئے دماغ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ لخت لخت کرتا ہے۔ پرانا دماغ سر کے دائیں طرف اور نیا دماغ بائیں طرف [2] ہے۔ پرانا دماغ وجدانی اور تخلیقی ہے وہ رنگ اور ہیئت کا ادراک کرتا ہے اس کا مزاج عارفانہ اور رویّہ عاشقانہ اور دوربینی ہے جب کہ نیا دماغ منطق اور تجزیے کا دالدوشیدا اور مزاج کے اعتبار سے خوردبین ہے۔ زبان دانی اور مین میخ نکالنا اس کے امتیازی اوصاف ہیں۔ پرانا دماغ "کل" کا ادراک کرتا ہے۔ نیا دماغ منطق کی مدد سے "جزو" کے تجزیاتی مطالعہ کی طرف راغب ہے۔ پرانا دماغ گونگا ہے اور خیال یا احساس کی الفاظ میں منتقلی سے گریزاں ہے جب کہ "نیا دماغ" کا وصفِ خاص زبان کا استعمال ہے، چناں چہ ادب کے تخلیقی عمل سے پرانا دماغ اس قدر بدکتا ہے کہ جب ادب تخلیق کرنے کی خواہش بیدار ہوتی ہے تو وہ تخلیقی عمل کو معرضِ التوا میں ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ موسیقی کے معاملے میں ایسا نہیں ہوتا کیوں کہ موسیقی اصلاً دائیں دماغ سے منسلک ہے۔ اسی لیے ترسیل کا المیہ بھی رونما نہیں ہوتا۔ کیونکہ انسان اپنے محسوسات کی جنس موسیقی کو

---

[1] BI-CAMERAL

[2] ATLAS OF THE BODY (RAND MCNALLY & CO) p.117

داخلی طور پر سنتا ہے اسے خارجی سطح پر لے یا آہنگ میں بآسانی منتقل کر لیتا ہے زبان کا معاملہ دوسرا ہے۔ چونکہ یہ ہتھیار بائیں دماغ کی تحویل میں ہے اور دایاں دماغ اس سے الرجک ہے لہٰذا وہ احساس کو پوری طرح زبان میں منتقل ہونے کی اجازت نہیں دیتا۔ یوں ترسیل کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ البتہ جب زبردست تخلیق کاری کے مواج لمحات میں "پرانا دماغ" اور "نیا دماغ" ایک دوسرے کے سامنے دو آئینوں کی صورت میں آ جاتے ہیں تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ وجود میں آ جاتا ہے جو بے ہیئتی کے عالم سے گزر کر بالآخر فن پارے کی تخلیق پر منتج ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق کاری کے عمل سے پیدا ہونے والی تپش اس کارپس کلوسم[1] کو گویا پگھلا دیتی ہے جو پرانے دماغ اور نئے دماغ کے درمیان سدِ سکندری بنا کھڑا ہے۔ چناں چہ بائیں دماغ کا شے یا منظر کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اس کا تجزیہ کرنے کا عمل دوبارہ یکجا کرنے کے اس عمل کے تابع ہو جاتا ہے جو دائیں دماغ سے منسلک ہے۔

یہی دراصل دماغ کی خاص خوبی ہے کہ وہ پہلے منظر کو تقسیم کرتا ہے (مثلاً وقت کو ماضی حال اور مستقبل میں اور کلر سپکٹرم[2] کو متعدد رنگوں میں) پھر متضاد صفات کے حامل مظاہر کو جڑواں صورت میں پیش کر دیتا ہے مثلاً سبز اور سرخ رنگ کو بطور ایک "جوڑا" حالانکہ یہ دونوں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ یہ عمل مذاہب میں بھی ملتا ہے۔ جہاں خیر اور شر ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں اور فلسفے میں بھی جہاں وجود[3] اور موجود[4] کی دوئی کا احساس جنم لیتا ہے نیز اساطیر میں جہاں نر اور مادہ کی جوڑی کا ذکر بار بار کیا گیا ہے۔ متخالف قوتوں کو جڑواں صورت میں پیش کرنے کا یہ عمل جو پوری انسانی زندگی

---

[1] CORPUS CALLOSUM [2] COLOUR SPECTRUM

[3] BEING [4] BECOMING

میں نمایاں ہے دماغ کی اس مخصوص کارکردگی ہی کا نتیجہ ہے۔ تاہم انسانی دماغ کا سٹرکچر، فرق دریافت کرنے کے بعد رُک نہیں جاتا بلکہ دو متخالف قوتوں، اشیا یا مظاہر کے درمیانی خلا کو ایک تیسری شئے سے پُر بھی کرتا ہے کیوں کہ تقسیم کے عمل نے تسلسل پر ایک کاری ضرب لگائی تھی اور پُرانا دماغ تسلسل کی شکست و ریخت کو ناپسند کرتا ہے (یہ بات بھی اس کے سٹرکچر میں ودیعت ہے) اس کام کے لیے وہ واپس اپنے اندر اترتا ہے اور وہاں کسی ایسی شے کا انتخاب کرتا ہے جو درمیانی خلا کو پُر کر سکے۔ مثلاً وہ سُرخ اور سبز رنگوں کے درمیان زرد رنگ لا کر کلر سپکٹرم کو بحال کر دیتا ہے۔ کلچر کی سطح پر اس کا مظہر ٹریفک سگنل ہے جس میں سُرخ اور سبز رنگوں کے عین درمیان زرد رنگ ابھارا جاتا ہے۔ مذہب کی سطح پر جنّت اور دوزخ کے عین درمیان اعراف کا تصوّر ملتا ہے۔ انسانی دماغ کے سٹرکچر کے اس خاص وصف کو اب عام طور سے قبول کر لیا گیا ہے۔

عناصر کی "جڑواں صورت" کا یہ ادراک مختلف مفکرین نے اپنے اپنے انداز میں کیا ہے۔ مثلاً لیوی سٹراس[1] نے استعارہ[2] اور مجازِ مرسل[3] کے تقابل کو پیش کیا ہے اور کہا ہے کہ ان میں سے استعارہ مشابہت[4] کا ادراک کرتا ہے اور مجازِ مرسل پیوستگی یا قربت[5] کا۔ مثلاً جب کہا جائے "شہد کی رانی"! تو یہ استعارہ ہے اور اس کی بنیاد شہد کی بڑی مکھی اور رانی میں مشابہت کی دریافت پر ہے لیکن اگر کہا جائے، "تاج! اور مُراد "بادشاہ" ہو، یا کہا جائے "قلم سے تلوار زیادہ طاقت ور ہے" اور قلم سے مُراد اہلِ قلم اور تلوار سے مُراد اہلِ سیف ہوں تو یہ مجازِ مرسل ہے اور بادشاہ کے

---

[1] LEVI-STRAVSS
[2] METAPHOR
[3] METONYME
[4] SIMILIARITY
[5] CONTIGUITY

ساتھ تاج مصنف کے ساتھ قلم اور سپاہی کے ساتھ تلوار کی قربت کا احساس دلاتا ہے۔ اس جڑواں صورت کو اوّل اوّل فریزر[1] نے اپنی کتاب "شاخِ زریں" میں نشان زد کیا تھا اس نے جادو کی دو قسموں کا ذکر کیا تھا جن میں سے ایک تو سحر بالمثل تھی جس کے تحت دشمن کی پتلی بنا کر اسے طرح طرح کی اذیت دی جاتی تھی اور یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یہ اذیت خود دشمن کو ملے گی (یہ گویا مشابہت قائم کرنے کا رویّہ تھا) اور دوسری جس کے تحت دشمن کے بدن سے مس شدہ کپڑے یا دشمن کے بالوں کو جلا کر اپنے تئیں یہ باور کیا جاتا تھا کہ اس عمل سے دشمن بھی جل جائے گا (یہ قسم پیوستگی یا قربت کو اپنی بنیاد بناتی تھی) لیوی سٹراس نے "مشابہت" اور "قربت" کی جس جڑواں صورت کو پیش کیا ہے اس کے پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے ایڈمنڈ لیچ لکھتا ہے کہ انسانی ارتقا کے دوران انسان نے زبان اور نشان کے ذریعے گفت گو کرنا تو سیکھ لیا تھا مگر ایسا کرنا جبھی ممکن تھا کہ اس کا دماغ مثبت اور منفی کے فرق کو گرفت میں لینے پر قادر ہوتا، ان کو جڑواں تصور کرتا نیز ان کے باہمی ربط (یعنی الجبرا) کا ادراک کر سکتا، سٹرکچرل لسانیات کے مطابق آواز کے پیٹرن کے سلسلے میں انسانی دماغ ایسا کر سکتا ہے۔ لہٰذا اس بات کے امکان کو مسترد نہیں کرنا چاہیے کہ وہ کلچر کے میدان میں بھی اپنے اس دماغی وصف کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوا ہو۔ ایڈمنڈ لیچ کا کہنا ہے کہ انسانی دماغ کا الجبرا محض "مشابہت اور قربت" کی جڑواں حالت تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کی عمودی اور افقی صورتوں کو بھی گرفت میں لے سکتا ہے۔[2]

---

[1] FRAZER

[2] EDMUND LEACH:LEVI-STRAUSS p.52-53

۱۸

لیوی سٹراس نے استعارہ اور مجاز مرسل کے جوڑے کا اطلاق جب پوری انسانی زندگی پر کیا تو اسے "نیچر اور کلچر" کا جوڑا نظر آیا۔ اس نے دیکھا کہ نوعِ انسانی تو نیچرل ہے جب کہ خود انسان کلچرل ہے اس سے یہ اہم نکتہ ابھرا کہ انسان نے کلچر کو جنم دے کر درحقیقت زندگی کو "نیچر" اور "کلچر" میں بانٹا ہے۔ چوں کہ اس تقسیم سے زندگی کا تسلسل ٹوٹا ہے، لہٰذا انسان نے مذہب (بالخصوص صوفیانہ مسلک) نیز فنونِ لطیفہ (بالخصوص ادب) کے ذریعے اس خلیج کو پاٹنے کی کوشش کی ہے تاکہ یکتائی بحال ہو سکے۔ اور انسانی زندگی کا تسلسل دوبارہ جاری ہو سکے۔ غور کیجیے تو یہ عمل انسانی دماغ کی مخصوص کارکردگی یعنی تقسیم کرنے، پھر درمیانی خلا کو پُر کرنے ہی کے مطابق ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ دیگر مفکرین نے بھی اس عمل کو اپنے اپنے نظامِ فکر میں اساسی اہمیت دی ہے اوپر فریزر کا ذکر ہوا۔ جیکب سن کے ہاں METAPHORIC اور METONYMIC اور رولاں بارت⁰ کے ہاں SYSTEM اور SYNTAGM کی تقسیم بھی اسی سلسلے ہی کی کڑیاں ہیں۔ ان میں سے SYNTAGM ان نشانات کا مجموعہ ہے جو افقی طور پر سامنے آتے ہیں جیسے "گفتگو" جو جملوں کی ایک زنجیر کی طرح ہے۔ جب کہ "سسٹم" ان قواعد و ضوابط کا اعلامیہ ہے جن کے زیرِ اثر انسانی ذہن عمودی پرواز کر کے تلازمات دریافت کرتا ہے۔ رولاں بارت کی اس تقسیم کے پس منظر میں ساسئیر کی وہ تقسیم واضح طور پر دکھائی دیتی ہے جو اس نے "زبان" اور "گفتگو" میں کی تھی لہٰذا بات یہاں تک پہنچی کہ فنونِ لطیفہ (جن میں ادب بھی شامل ہے)

⁰ ROLAND BARTHES: WRITING DEGREE ZERO p.121

ہی نہیں، زندگی کے دوسرے مظاہر میں بھی انسانی دماغ کی مخصوص کارکردگی نے دو سطحیں دریافت کی ہیں ایک وہ جو افقی پیوستگی[1] کی علم بردار اور لسانی زنجیر کے تابع ہے۔ دوسری وہ جو عمودی مشابہت[2] کی علم بردار اور لسانی تلازمات کے تابع ہے۔ مگر یہ دونوں سطحیں الگ الگ ہونے کے باوجود مِل جُل کر حقیقت کے ادراک میں معاون ثابت ہوتی ہیں بعینہٖ جیسے دماغ کے دونوں حصے مِل جُل کر کام کرتے ہیں۔ ان میں سے "پرانا دماغ" کی کارکردگی لیوی سٹراس کے "نیچر" جیکب سن کے "استعارہ" رولاں بارت کے سسٹم، فریزر کے سحر بالمثل[3] اور ساشئر کی زبان (لینگ) ایسی ہے جب کہ "نیا دماغ" کا طریق کار لیوی سٹراس کے "کلچر" جیکب سن کے "مجازِ مرسل" رولاں بارت کے SYNTAGM فریزر کے "سحر متعدّی"[4] اور ساشئر کی "گفتگو" کے عین مطابق ہے۔ غور کیجیے تو یہ وہی پرانی بات ہے کہ کائنات میں وحدت اور کثرت "وجود" اور "موجود" بیک وقت حاضر ہیں۔ وحدت جملہ عناصر کے جُڑ کر ایک ہو جانے کا نام ہے اور کثرت کسی بھی عنصر کے لخت لخت ہو جانے کا۔ تاہم یہ دونوں ایک دوسرے سے غیر مربوط نہیں ہیں۔ تمام مٹّی کے کوزے اپنے سارے تنوّع اور کثرت کے باوجود محض مٹّی ہیں۔ موج، بادل، شبنم اور آنسو ــــ یہ سب اصلاً پانی ہیں۔ یہ صوفیانہ مسلک ہے۔ لہٰذا ساختیات اور اسطورفہمی یا نشان فہمی نے جس تقسیم کو نشان زد کیا ہے وہ اہلِ مشرق کے لیے کوئی نئی بات نہیں ہے۔ البتہ اس نے کلچر، زبان، اور ادب پر جس نئے زاویے سے نظر ڈالی ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر ہے۔

---

[1] CONTIGUITY

[2] SIMILIARITY

[3] HOMAEO-PATHIC MAGIC

[4] CONTAGIOUS MAGIC

۱۹

اس پس منظر میں ساختیاتی سیمیاوٹک[1] تنقید جس کے علم برداروں میں رولاں بارت، جیکب سن، تودوروف[2] اور لے۔ جی گریماس[3] کو اہمیت حاصل ہے، اپنے سارے سیاق وسباق کے ساتھ سامنے آسکتی ہے۔ مگر اس سلسلے میں بات ان اعتراضات سے شروع ہوگی جو رولاں بارت نے نئی تنقید پہ کیے تھے۔

نئی تنقید پر رولاں بارت کا پہلا اعتراض یہ تھا کہ اس نے ایک بے حد معصوم قاری کا تصوّر دیا ہے جو تخلیق کے لفظی پیکر سے ایک قدم بھی اِدھر اُدھر نہیں جاتا۔ رولاں بارت کہتا ہے کہ ایسا قاری تو سرے سے موجود ہی نہیں ہے تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان بہت سے سیاسی سماجی اور معاشی عوامل کارفرما ہوتے ہیں جو قاری کے رویّہ کو متاثر کرتے ہیں۔ چوں کہ خود نقّاد بھی بنیادی طور پر ایک قاری ہے لہٰذا رولاں بارت کا اعتراض یہ صورت اختیار کرتا ہے کہ "نئی تنقید" کا رویّہ اتنا معصومانہ نہیں ہے جتنا اس نے ظاہر کیا ہے۔ یہ نکتہ بقول ٹیرنس ہاکس[4] مارکسی تھیوری سے ماخوذ ہے جس کے مطابق نئی تنقید ادب کو سیاسی اور معاشرتی کروٹوں سے منقطع کر کے ان قدیم بنیادوں سے وابستہ کرتی ہے جس پر سرمایہ داری کا قصر تعمیر ہوا ہے۔ رولاں بارت کہتا ہے کہ تخلیق کے معانی اور ان معانی کی پیچیدگی نیز تناد، ابہام، تخلیق کی اکائی اور خود مختاری پر تمام تر توجہ مبذول کر کے نئی تنقید نے "مواد" کے تقدّس کا جو احساس دلایا ہے وہ ایک رجعت پسندانہ عمل ہے۔ جب ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ذوق اور وجدان کو اہمیت دی جائے تو انسان پوچھ سکتا ہے کہ کیا یہ ذوق

---

1. SEMIOTICS
2. TODOROV
3. A.G.GREIMAS
4. TERRENCE HAWKES: STRUCTURALISM & SEMIOTICS p.54-55

اور وجدان ایک مخصوص سرمایہ دارانہ ذہنیت کا زائیدہ نہیں ہے ؟

رولاں بارت کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ نئی تنقید نے تخلیق کے جس مواد TEXT کا ذکر کیا ہے اس کا اصلاً کوئی وجود نہیں ہے۔ تخلیق کسی پہلے سے تیار شدہ "پیغام" کی ترسیل کا نام نہیں ہے۔ کیوں کہ پیغام اور پیغام کی ترسیل کرنے والا، دونوں ایک ہیں۔ یہ وہی بات ہے جس کا روسی فارمل ازم کی تحریک کے سلسلے میں اظہار ہو چکا ہے۔ لبِ لباب اس بات کا یہ ہے کہ شعری زبان اس مشک کی طرح نہیں ہے جو پانی (مواد) کو ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچانے کے لیے استعمال ہوتی ہے بلکہ برف کی ایک قاش کی طرح ہے جو بیک وقت ایک قاش بھی ہے اور پانی بھی، یعنی جس میں مواد اور ہیئت ایک ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ہیرولڈ بلومؔ[1] کی یہ بات بھی مدِ نظر رہے کہ کسی نظم کے "معنیٰ" کی نشاندہی کا مطلب یہ ہے کہ ہم نے اصل نظم کے متوازی ایک اور نظم تخلیق کر لی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویّہ مارکسی ناقدین کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔

رولاں بارت کا تیسرا اعتراض یہ تھا کہ نئی تنقید نے بجا طور پر تخلیق کی خود مختاری اور خود کفالت کا احساس دلایا ہے۔ مگر زندگی کی کروٹوں نیز مصنف کی شخصی زندگی سے اسے منقطع کر کے تجریدی رنگ دے دیا ہے۔ دراصل "نئی تنقید" نے تخلیق کے جس نامیاتی کُل[2] پر زور دیا تھا وہ اب "رشتوں" کی اہمیت کے پیشِ نظر INTER-TEXTUAL CONSTRUCT کی صورت میں نظر آنے لگا تھا۔ یعنی ایک ایسی اکائی جو رشتوں کی گرہ تھی۔ اب تنقید کا کام تخلیق کے معنیٰ کی تشریح نہیں تھا بلکہ ان اصولوں کو نشان زد کرنا تھا جن سے معنیٰ وجود میں آیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں اب تنقید کا کام ایک شعریات[3] کی دریافت تھا جس کا ادب کے ساتھ

---

[1] HAROLD BLOOM: THE ANXIETY OF INFLUENCE (1973) p.70

[2] ORGANIC WHOLE [3] POETICS

وہی رشتہ ہو جو زبان کے ساتھ لسانیات کا ہے۔[1]

۲۰

ادب میں ساختیاتی تنقید نے ایک طرف تو ساختیاتی لسانیات[2] اور دوسری طرف ساختیاتی علم الانسان[3] سے اثرات قبول کیے۔ لسانیات کے سلسلے میں اس نے ساسئیر کے اس نظریے سے فائدہ اٹھایا کہ "زبان" رشتوں یا روابط سے عبارت ہے۔ گویا گفتگو کی تمام تر گل افشانی کے پس پشت "زبان" ہے جو رشتوں پر مشتمل ایک نظام یا سسٹم ہے۔ علم الانسان کے میدان میں ساختیاتی تنقید نے لیوی سٹراس کی یہ بات قبول کی کہ ثقافتی مظاہر کو ایک ایک کر کے تجزیاتی مطالعہ کے لیے پیش کرنا بے کار ہے۔ مثلاً اس کے مطابق اساطیر میں پیش کی گئی مختلف کہانیوں کے پس پشت ایک ہی کہانی کارفرما ہے جو ان جملہ کہانیوں کی حاصل جمع نہیں بلکہ اس حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ایک منضبط اور ایک باقاعدہ نظام یا سسٹم ہے جو ان مختلف کہانیوں کے پس پردہ موجود ہے۔ دراصل ساختیات جن دو اہم باتوں پر استوار ہے ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ سماجی اور ثقافتی مظاہر کے اپنے "جواہر" نہیں ہوتے بلکہ وہ ایک طرف داخلی سٹرکچر سے اور دوسری طرف سماجی اور ثقافتی سٹرکچروں سے اپنے رشتے کی بنا پر پہچانے جاتے ہیں۔ (مراد یہ کہ ان کا وجود رشتے کی قدر[3] سے عبارت ہے) دوسری یہ کہ سماجی اور ثقافتی مظاہر اصلاً "نشانات" ہیں وہ محض مادی وجود نہیں ہیں بلکہ ایسے مادی وجود ہیں جن کے ساتھ معنیٰ منسلک ہوتا ہے۔[4]

۱۔ JONATHAN CULLER:IN PERSUIT OF SIGNS p.37

۲۔ STRUCTURAL LINGUISTICS

۳۔ RELATIONAL VALUE ، STRUCTURAL ANTHROPOLOGY

۴۔ PRINCETON ENCYCLOPAEDIA OF POETRY & POETICS(1974)EDITED BY ALEX PREMINGER

نئی تنقید نے سارا زور ادبی تخلیق کے معانی کی تشریح پر صرف کیا تھا اور ادب پارے کو باہر کے عناصر سے غیر منسلک جانا تھا۔ ساختیاتی تنقید نے یہ موقف اختیار کیا کہ ادب پارے کی تخلیق محض ہوا میں نہیں ہو جاتی اس کے پیچھے ایک سانچہ ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ گویا ادب پارے کی ساخت کو دریافت کرنے کے لیے یہ لازم ہے کہ اس کے بطون میں موجود" ماڈل" کا ادراک کیا جائے۔ لہٰذا تنقید کا مقصد محض تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ نہیں بلکہ مختلف ادب پاروں کو چھو کر ان کے وجود میں کارفرما ایک ادبی MODE کو دریافت کرنا ہے۔ رولاں بارت نے اس سلسلے میں ایک مزیدار بات کہی ہے، وہ کہتا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنیٰ دریافت نہیں کرتا کیوں کہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) پر مشتمل ہے جس کا جسم کسی جوہر کسی راز کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں، وہ کچھ نہیں ہے سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے جو اپنی سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا[۱]۔ رولاں بارت کے مطابق ساختیات (چاہے وہ فکری ہو یا شعری) کا منتہائے مقصود یہ ہے کہ وہ شے کی ترتیبِ نو کرے تاکہ اس کی کارکردگی کے اصولوں کو منظرِ عام پر لایا جا سکے۔ نقاد کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ تخلیق کے معنیٰ یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو از سرِ نو مرتب کرے بلکہ اس سسٹم کی ساخت کا تجزیہ کرے جس سے معانی کا انشراح ہوا تھا بعینہٖ جیسے ماہرِ لسانیات جملے کے معنیٰ کو نشان زد کرنے کا ذمہ دار نہیں ہوتا۔ اس کا کام جملے کی اس ساخت کو نشان زد کرنا ہوتا ہے جو اس معنیٰ کو دوسروں تک منتقل ہونے کی اجازت دیتی ہے[۲]۔

ساختیاتی تنقید کا ایک یہ موقف بھی ہے کہ ادب زبان کو استعمال تو کرتا ہے،

---

[۱] JONATHAN CULLER:BARTHES p.82

[۲] ROLAND BARTHES: ESSAIS CRITIQUES p.259-60

مگر وہ خود بھی ایک "زبان" ہے۔ ادب کا تجزیہ دراصل زبان کے تجزیے کے مترادف ہے اور جس طرح گفتار کی بوقلمونی اور تنوع کے پسِ پشت "زبان" کا ایک مربوط نظام موجود ہے اسی طرح تخلیق کے اعماق میں بھی ایک MODE یا سسٹم یا شعریات کارفرما ہے جس سے مَس ہو کر ادبی تخلیقات وجود میں آتی ہیں اور جسے نشان زد کرنا نقّاد کا اوّلین فرض ہے۔

ساختیاتی تنقید کے سلسلے میں ایک اور نکتہ یہ ہے کہ اسے ادب پارے کی تشریح و توضیح سے کوئی سروکار نہیں ہے وہ تو محض یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ ادب پارہ کس طریق سے نقّاد یا قاری کی اُس کوشش سے متاثر ہو رہا ہے جس کا مقصد ادب پارے کو ایک مربوط "کل" بنا کر پیش کرنا ہے۔ اصلاً نقاد ادب پارے کا سٹرکچر دریافت نہیں کرتا بلکہ ادب پارے کی اس صفت پر غور کرتا ہے جسے STRUCTURING کہا گیا ہے اور جو سٹرکچر کو ہمہ وقت ایک تخلیقی اکائی میں ڈھالتی رہتی ہے۔ لہٰذا نقاد ادب پارے کے SIGNIFIER کے سامنے نیا مواد رکھ کر اسے ایک مخصوص اور متعیّن معنیٰ تک پہنچنے کے عمل کو التوا میں ڈالنے پر مائل کرتا ہے۔ گویا اس کی توجہ اس "مواد" پر مبذول کرتا ہے جو متعیّن معنیٰ سے مختلف ہی نہیں کچھ "زیادہ" بھی ہے چنانچہ ساختیاتی تنقید کے مطابق نقّاد ایک منفعل ہستی نہیں جو ادب پارے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا ہو تاکہ اُسے ادب پارہ "معنیٰ" کا دان دے بلکہ وہ خود ادب پارے کی کھوج میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔ اس کارکردگی کے ضمن میں جیکب سن کی یہ بات قابلِ غور ہے کہ زبان کا شعری عمل "انتخاب[1]" اور "اتصال[2]" دونوں سے مدد لیتا ہے۔ ان میں سے انتخاب کا عمل اصلاً استعاراتی اور عمودی ہے جب کہ اتصال اُفقی اور METANYMIC ہے

---

[1] SELECTION [2] COMBINATION

مثلاً اگر کہا جائے کہ "کار پروانہ وار جاری تھی" تو اس کی ایک سطح تو سیدھی بیانیہ ہے جس میں "کار پروانہ وار جاری تھی" کے الفاظ افقی انداز میں ایک جملے میں پرو دیے گئے ہیں۔ تاہم اس کی دوسری سطح یہ ہے کہ کار کو استعارۃً پروانہ کہا گیا ہے یہ نیا معنی جو عام معنیاتی مواد سے فاضل ہے ایک جست کے ذریعے وجود میں آیا ہے وہ جست جو زبان کے پسِ پردہ نظام کے اندر لگائی گئی ہے اور جہاں سے لفظ "پروانہ" چُن لیا گیا ہے۔ یہاں امکانات کا کوئی شمار نہیں تھا پروانہ کے بجائے پرندہ، بادل، خوشبو، ہوا، ہزار چیزیں منتخب ہو سکتی تھیں۔ مگر تخلیق کار نے صرف "پروانہ" کا انتخاب کیا۔ تاہم تخلیق اس وقت تک ممکن نہ تھی جب تک "انتخاب" اور "اتصال" باہم آمیز نہ ہو جاتے۔ بقول جیکب سن جب مشابہت[۱]، پیوستگی[۲] پر منطبق ہو جائے تو شاعری کو ایک معنی خیز علامتی صورت حاصل ہوتی ہے[۳]۔ تاہم وہ ساتھ ہی اس بات کی توضیح بھی کرتا ہے کہ شاعری میں استعاراتی انداز اور نثر میں METANYMIC ——— انداز نسبتاً زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ استعاراتی انداز کے علاوہ غیر معمولی پن اور موضوعی یک جہتی کا اصول بھی سخن فہمی کے سلسلے میں کارآمد ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کسی بیساکھی کا سہارا لیے بغیر اپنے وجود کا خود اعلان کرتی ہے۔ وہ ——— SIGNIFIER ——— اور ——— SIGNIFIELD ——— کو ایک دوسرے کے پنجے سے آزاد کرتی ہے۔ گویا تخلیق کو مصنف تحریر نہیں کرتا۔ وہ خود کو خود ہی تحریر کرتی ہے[۴]۔ آج ساختیاتی تنقید تخلیق کے عقب میں کارفرما شعریات کو روشنی کے دائرے میں لانے کے لیے کوشاں نظر آ رہی ہے کیوں کہ اس تنقید

۱۔ SIMILIARITY ۲۔ CONTIGUITY

۳۔ ROMAN JAKOBSON: CLOSING STATEMENTS p.370

۴۔ TERRENCE HAWKES STRUCTURALISM & SEMIOTICS p.159

کے مطابق اصل شے "مواد" نہیں ہے بلکہ وہ PROCESS ہے جس سے یہ "مواد" مرتب ہوتا ہے۔

۲۱

ساختیاتی تنقید نے "لکھنے کے عمل" کی اہمیت کو خاص طور پر اُجاگر کیا ہے اس کے مطابق تحریر کسی ایسی کھڑکی کی طرح نہیں ہے جس میں سے آپ "حقیقت" کو دیکھتے ہیں بلکہ بجائے خود ایک SIGN SYSTEM ہے جس کے اپنے خاص اوصاف ہیں۔ مُراد یہ کہ "لکھنے کا عمل" ایک خود مختار اور مقصود بالذات شے ہے۔ نئی تنقید نے "ادبی تخلیق" کی خود مختاری کا اعلان کیا تھا۔ ڈیریڈا [1] رولاں بارت اور بعض دیگر ناقدین نے "زبان" کی خود مختاری کا اعلان کیا اور یوں اس نتیجے پر پہنچے کہ تحریر کو اپنے سے باہر کی کسی شے کا بدل قرار نہیں دینا چاہیے۔ تحریری زبان کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شے یا مظہر کا لباس بن جائے اور ایک ایسی فضا کو پیش کرے جس میں SIGNIFIER ہمہ وقت کسی نہ کسی SIGNIFIED کی تلاش میں ہو۔ مختصراً یہ کہ تحریر باہر کی حقیقت کو دوبارہ پیش نہیں کرتی بلکہ ہمیشہ ایک نئی حقیقت کو وجود میں لاتی ہے اور یہ نئی حقیقت خود اس کے بطون سے پھوٹتی ہے۔

میرا یہ اندازہ ہے کہ جس طرح ساختیاتی تنقید نے "رشتے کی قدر" کا اصول جدید طبیعیات سے اخذ کیا تھا جس کے مطابق اشیا کی اپنی کوئی حقیقت نہیں ہے۔ اصل حقیقت وہ "رشتہ" ہے جس میں وہ بندھی ہوئی ہیں۔ اگر رشتے کی گرہ کھل جائے تو پھر اشیا کا وجود بھی باقی نہیں رہتا۔ اس کی ایک مثال انسانی جسم ہے جو عناصر کی گرہ ہے۔ جب یہ گرہ کھلتی ہے تو عناصر بکھر جاتے ہیں اور جسم کی موت کا

---

[1] DERRIDA

اعلان کر دیا جاتا ہے)۔ اسی طرح اس نے طبیعیات ہی سے یہ بات بھی قبول کی کہ ہر PARTICLE ایک سیال قوت ہے یعنی اپنے اندر تبدیلی اور تقلیب کا جوہر رکھتا ہے اور اسی سے سٹرکچر وجود میں آتے ہیں۔[1] گویا ساختیاتی تنقید نے تحریری زبان کے الفاظ کو PARTICLE کا ہم پلّہ قرار دیتے ہوئے تحریر کی اس "سیال قوت" کا احساس دلایا ہے جو باہر کے کسی معنیٰ یا مظہر کو منعکس کرنے پر مامور نہیں بلکہ بجائے خود ایک معنیٰ ہے جو تخلیقیت کا حامل ہے اس اعتبار سے دیکھیے تو "تحریر" جس میں الفاظ حروف کے اجزا پر مشتمل ہوتے ہیں اور جملے جو لفظوں کے "رشتوں" سے بنتے ہیں بجائے خود کائنات سے مشابہ نظر آتی ہے۔ طبیعیات نے نہ صرف اس کائنات کو رشتوں (دھاگوں) کی ایک "گرہ" جانا ہے بلکہ اس کائنات کے مختصر ترین مظہر یعنی PARTICLE (یہاں QUARK کا ذکر بھی ہو سکتا ہے) کو ایک پُراسرار مخفی اور سیال قوت کے روپ میں بھی دیکھا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی تنقید والوں نے تحریر کو یہ دونوں اوصاف ودیعت کر دیے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے متکلّم لفظ اور تحریری لفظ کا فرق بھی آئینہ کر دیا ہے۔ متکلّم لفظ آواز کے تابع ہے اور اسی لیے ایک عمودی رُخ رکھتا ہے۔ تحریری لفظ اس عمودی رُخ کے علاوہ افقی رُخ کا بھی حامل ہے۔ یعنی جگہ بھی گھیرتا ہے۔ لہٰذا وہ زمان و مکان کے انضمام کا مظہر ٹھہرا نئی انجیل نے متکلّم لفظ کی اہمیت کو اُجاگر کیا تھا جب اُس نے کہا تھا کہ

"ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا۔"

______________ (نیا عہدنامہ یوحنا کی انجیل)

دوسری طرف قرآنِ حکیم نے "تحریری لفظ" کی اہمیت کا یوں احساس دلایا:

---

[1] FRITJOF CAPRA: THE TAO OF PHYSICS p.298

اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِیْ خَلَقَ ۝ خَلَقَ الْاِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ۝ اِقْرَاْ وَرَبُّكَ الْاَكْرَمُ ۝ الَّذِیْ عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝ عَلَّمَ الْاِنْسَانَ مَا لَمْ یَعْلَمْ ۝

______ (سورۃ العلق پارہ ۳۰)

ترجمہ :۔ پڑھیے اپنے رب کے نام سے جس نے تخلیق کیا کائنات کو انسان کو تخلیق کیا جمے ہوئے خون سے۔ پڑھیے کہ آپ کا رب صاحبِ تکریم ہے۔ جس نے قلم کے ذریعے علم عطا کیا (جس نے) انسان کو وہ علم دیا جس سے وہ بے بہرہ تھا۔

اس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ "پڑھنے" کے عمل کو یعنی علم کے حصول کے عمل کو بذریعہ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی گئی "لفظ" سے "قلم" تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا حامل تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ تحریر کی ایک اپنی فعّال کائنات ہے یا شاید یہ کہ کائنات بجائے خود ایک "تحریر" ہے۔ یہ ایک طرح کا SIGN SYSTEM ہے جس کی حیثیت اس شیشے کی سی نہیں جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ نہ اس کھڑکی کی سی ہے جس میں سے باہر کی دنیا کو دیکھا جا سکے بلکہ وہ ہمہ وقت اپنی معنیٰ آفرینی کا مظاہرہ کرتی ہے اور یہ وہ مقام ہے جہاں طبیعیات اور تصوّف اور نشان فہمی حقیقت کے ادراک میں ایک ہی زاویۂ نگاہ کو بروئے کار لاتے دکھائی دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ طبیعیات اور تصوّف دونوں نے "ناظر اور منظور" کی دوئی کو عبور کیا ہے۔ تصوّف نے خود کوزہ و خود کوزہ گر، و خود گلِ کوزہ کہہ کر اور جدید طبیعیات نے کائنات کو ایک ایسے حرکی[1] کُل کی صورت میں محسوس کر کے جس میں خود دیکھنے والا بھی لازمی طور پر شامل ہوتا ہے۔

جدید طبیعیات کے مطابق کائنات مادّی اجزا کا مرکب نہیں بلکہ مختلف

---

[1] DYNAMIC WHOLE

رشتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے۔ خود ناظر بھی ان ہی رشتوں میں سے ایک ہے تصوّف اور طبیعیات کی طرح ساختیاتی تنقید میں بھی قاری یا ناقد "تحریر" کو پڑھتے ہوئے تحریر میں شامل ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں رولاں بارت نے دو چیزوں کی نشان دہی کی ہے۔ ایک اس تنقید کی جو تخلیق کو ایک خاص صورتِ حال میں رکھ کر اس کے معنی کا تعین کرتی ہے اور دوسری اس شعریات کی جو تخلیق کو "اندر سے خالی ایک فارم" قرار دیتی ہے جسے قاری مطالعہ کے دوران معانی سے سرفراز کرتا ہے (واضح رہے کہ آرکی ٹائپ بھی ایک فارم یا ہیئت کا نام ہے جو اندر سے خالی ہوتا ہے۔ اس کے اندر صرف نسلی تجربات کی کھائیاں ہوتی ہیں جو جملہ انسانی اعمال کو ایک خاص وضع یا ہیئت عطا کر دیتی ہیں) بقول سٹینلے فش "معنیٰ شے (یا مواد) میں مستور نہیں ہے بلکہ قرأت کے واقعہ اور تجربہ میں موجود ہے[1]۔ اس سلسلے میں رولاں بارت نے اس تحریر کی بطورِ خاص نشان دہی کی ہے جس میں ——— SIGNIFIER ——— اور ——— SIGNIFIED ——— کا باہمی انسلاک ٹوٹ جاتا ہے (مراد یہ کہ متعین معنیٰ کی جگہ نیا تخلیق شدہ معنیٰ یا معانی لے لیتے ہیں۔ مثلاً اگر درخت کو "نخلِ آرزو" کہا جائے تو نخل اور اس کے لغوی معنیٰ کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور "نخل اور آرزو" کا نیا معنیٰ اس کی جگہ لے لیتا ہے) گویا تسلسل کے اندر ایک جھری سی نمودار ہو جاتی ہے۔ جس طرح عریاں بدن کے مقابلے میں لباس کے چاک میں سے جھانکتا ہوا بدن کا ننگا حصہ زیادہ جذبات انگیز ہے، اسی طرح ہر وہ تحریر جو تسلسل کی چادر میں سوراخ پیدا کرتی ہے، جمالیاتی حظ کا موجب ہے۔ جھری میں سے دیکھنا ذہن میں غیب سے مضمون کے آنے کے مترادف بھی ہے۔ جب تخلیق کار کے ہاں کسی نئی تشبیہ، استعارہ یا خیال کا لشکارہ جنم لیتا ہے تو وہ چاک میں سے عریاں بدن کو دیکھنے ہی کی ایک صورت ہے۔ تصوّف میں یہ وہ مقام ہے جہاں صوفی عام زندگی کی مربوط خارجی

---

[1] STANLEY FISH: SELF CONSUMING ARTEFACTS (1972) p.387-88

سطح کو توڑ کر اس کے اندر غوّاصی کرتا ہے اور پھر یکتائی کے اس احساس میں بھیگ جاتا ہے جو سطح پر پھیلی ہوئی اشیا کے باہمی انسلاک سے ایک بالکل مختلف اور جُدا کیفیت ہے۔ اشیا اور مظاہر کی دنیا کلچر اور روایت سے منسلک ہے جہاں ——— SIGNIFIER اور SIGNIFIED ——— ایک دوسرے سے اس طور جڑے ہوتے ہیں جیسے دیوار میں اینٹیں! ــــ انسلاکات کی اس دیوار میں نقب لگانا یکتائی کے ایک نئے عالم کو دریافت کرنا ہے۔ ایک ایسا عالم جس میں اشیا اور مظاہر کے جسمانی انسلاک کے بجائے رشتوں کی گرہ ہیں ہی اصل حقیقت ہیں۔

۲۲

ساختیاتی تنقید کے بعد "مابعد ساختیاتی تنقید[۱]" کا ذکر ضروری ہے جو مغرب میں تنقید کا جدید ترین رویّہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک تو "ساخت شکنی[۲]" کے زاویے کو پیش کرنا ہوگا۔ دوسرے "نسوانی تنقید[۳]" کو جسے ان دنوں مغرب میں فروغ مل رہا ہے۔ مگر ایسا کرنے سے پہلے "اسلوبیاتی تنقید" کے بارے میں بھی ذہن کو صاف کر لینا چاہیے کیوں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد تنقید کا یہ مکتب خاصا مقبول ہوا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کوئی نئی چیز نہیں ہے کیوں کہ بیسویں صدی سے قبل بھی ناقدین نے اسلوب کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا تھا۔ تاہم مجموعی طور پر ان کا رویہ تاثراتی تھا۔ بیسویں صدی میں لسانیات کے فروغ نے اسلوبیاتی تنقید کو ایک خاص موڑ دے دیا جس میں زبان سے اس کا انسلاک بڑی اہمیت کا حامل قرار پایا۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ اسلوبیاتی تنقید نئی تنقید یا ساختیاتی تنقید یا پھر مابعد ساختیاتی تنقید، ان سب سے کسی نہ کسی صورت میں منسلک رہی ہے جو

۱۔ POST-STRUCTURAL CRITICISM

۲۔ DECONSTRUCTION

۳۔ FEMINIST CRITICISM

لوگ اسے (نئی تنقید کے حوالے سے) محض "تخلیق" کی زبان کے مختلف پہلوؤں تک محدود سمجھتے ہیں (مثلاً امیج، صوتیاتی سٹرکچر یا صرفی انداز) وہ غلط روش پر گامزن ہیں[1]۔ حقیقت یہ ہے کہ اسلوب ایک طرف تو مصنّف کا "دستخط" ہے، دوسری طرف ایک پورے عہد کا امتیازی نشان بھی ہے۔ اسلوب کی یہ انفرادیت اصلاً اس دبازت[2] کے باعث ہے جو لفظیات یا صوتی آہنگ کی زائیدہ ہے (جس میں گنتی کا عمل نمایاں ہے) مگر محض دبازت پر توجہ صرف کرنے سے اسلوبیاتی تنقید میکانکی صورت اختیار کر لیتی ہے (جیسا کہ اُردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بعض نمونوں میں بآسانی دیکھا جاسکتا ہے) اسلوب میں جتنی اہمیت فارم کو حاصل ہے اتنی ہی اس کے معنیاتی مواد کو بھی ہے۔ بلکہ اسلوب کو داخلی اور خارجی سٹرکچر کا آمیزہ قرار دینا شاید زیادہ مستحسن ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے میں دو رویّے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک وہ جو فرانسیسی STYLISTIQUE اور دوسرا جو جرمن STILFORSCHUNG کے الفاظ سے نشان زد ہوا ہے۔ فرانسیسی رویّہ اسلوب کو لسانیات سے متعلق گردانتا ہے اس کا اصل مقصود اسلوب کی ایک "سائنس" کو جنم دینا ہے جو زبان کے جملہ اسالیب پر محیط ہو۔ عملی تنقید کے تحت یہ فن پارے میں حرفِ علت اور حرفِ صحیح کی آوازوں، آہنگ، لفظیات، جملوں کی اقسام اور دیگر اجزائے ترکیبی کو اپنا موضوع بناتا ہے اور شماریات سے بطورِ خاص مدد لیتا ہے۔ مختصراً یہ کہ اسلوبیاتی تنقید کا یہ انداز افقی پہلو کا مؤید اور قدر کے مقابلے میں مقدار کو اہمیت دینے کا قائل ہے بعض اوقات یہ اندازِ تنقید اسلوب اور گرامر کی حدِ فاصل کو گڈمڈ بھی کر دیتا ہے تاہم اس کا اصل کام عام زبان اور ادبی زبان کے

ROGER FOWLER IN "A DICTIONARY OF MODERN CRITICAL TERMS" p.185 [1]

DENSITY [2]

اُس رشتے کو دریافت کرنا ہے جو قابلِ تصدیق ہو[1]۔

اس کے برعکس جرمن رویّہ لسانی ساخت کے پسِ پشت اسلوب کی روح یا نفسیاتی زاویے کو اہمیت دینے کا قائل ہے اس کے مطابق اسلوبیاتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کی اس داخلی ساخت کو گرفت میں لے جو خارجی ساخت کو متعیّن کرتی ہے اسی طرح اس کا کام خارجی ساخت پر توجہ مبذول کرنا بھی ہے مگر اس طور کہ وہ داخلی ساخت کی کُنہہ تک پہنچ سکے۔ اس سلسلے میں نقّاد کا کام یہ ہو گا کہ وہ فن پارے کے اسلوب میں مضمر داخلی اور خارجی ساخت کے مدوجزر کی تخلیقِ مکرّر اس طور کرے کہ وہ اکائی کی صورت میں نظر آنے لگے[2]۔ بحیثیت مجموعی یہ رویّہ مقدار پر قدر کو ترجیح دیتا ہے اور اسلوب کے متعدد پہلوؤں کو روشنی کے دائرے میں لانے کی سعی کرتا ہے تاہم جب یہ زبان کی لسانی ساخت سے منقطع ہو کر محض تخلیق کی "روح" کو نشان زد کرنے پر خود کو مامور کر لے تو اس کا دائرۂ کار مختلف بھی ہو جاتا ہے۔

اصل بات یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید پُل صراط پر چلنے کا عمل ہے۔ بقول بفون THE STYLE IS THE MAN جس طرح پھول کی پہچان اس کی خوشبو سے ہے اسی طرح فن کار کی پہچان اس کا اسلوب ہے جس میں اس کی ساری ذات سمائی ہوتی ہے۔ یہ "ذات" محض ایک خاص لہجے یا آواز کا نام نہیں ہے بلکہ اس زاویۂ نگاہ کا نام بھی ہے جو تخلیق کار کے اندر برپا ہونے والے طوفانوں کا زائیدہ ہے خود ادبی تخلیق بھی اندر اور باہر کی دنیاؤں (دھاگوں) سے مرتّب ہونے والی ایک گرہ ہے اور ہر گرہ دوسری گرہ سے مختلف ہوتی ہے اسی لیے

١۔ PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY & POETICS (1974)

٢۔ BUFFON

٣۔ BUFFON

ہر زندہ رہنے والے ادیب کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے جس کا تجزیہ نہ صرف اس کی تخلیقات کے مزاج سے آگاہی بخشتا ہے بلکہ تخلیق کار کی سائیکی کے اندر جھانکنے کے مواقع بھی فراہم کرتا ہے۔ زندگی کے عام سانحات، واقعات اور ان سے پھوٹنے والے جذبات یہ سب ادب کے موضوعات ہیں لیکن جب تخلیق کار ان میں سے کسی سانحہ، کہانی یا جذبے کو اپنا موضوع بناتا ہے تو اس کی شخصیت کی چھوٹ پڑنے سے موضوع کا ایک ایسا پیکر ابھر آتا ہے جو پہلے موجود نہیں تھا بقول رولاں بارت "زبان" افق کی طرح پھیلاو کی حامل ہے جب کہ اسلوب اس کا عمودی بُعد ہے جو مصنّف کے پورے ماضی سے منسلک ہوتا ہے اور اس کے لہجے اور ETHOS کو سامنے لاکر اس کی انفرادیت کو نمایاں کر دیتا ہے[1]۔ اسلوب صرف تخلیق کار کا نہیں ہوتا بلکہ پورے عہد کی بھی ایک اپنی شخصیت لہٰذا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے جو قابلِ مطالعہ ہے۔ اسی طرح ہر صنفِ ادب کا بھی ایک اپنا اسلوب، شخصیت اور مزاج ہے جس کا تجزیہ کیے بغیر اس صنف میں پیش ہونے والی تخلیقات کے مزاج کو جاننا مشکل ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر صنفِ ادب کا ایک سٹرکچر ہوتا ہے جو STRUCTURING کے عمل کو بروئے کار لاکر تخلیق کار کے مشاہدات، جذبات اور تاثرات کو ایک مخصوص شکل عطا کر دیتا ہے یوں دیکھیے تو اسلوبیاتی تنقید کی اہمیت کو نظر انداز کرنا مشکل ہوگا، البتہ اسلوبیاتی تنقید کے نام پر زبان کی گرائمر پیش کرنے کے عمل کو شک و شبہ کی نظروں ہی سے دیکھنا چاہیے۔

اسلوبیاتی تنقید کے دائرۂ کار میں یہ بات شامل ہے کہ وہ تخلیق کی زبان کا اپنے عہد کی عام زبان سے موازنہ کرے تاکہ ادبی تخلیق کے اسلوب کے امتیازی اوصاف نظر آسکیں، چناں چہ اسی لیے اسلوب فہمی کے لیے لسانیات سے واقفیت ضروری ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان تمام لسانی ذرائع کو زیرِ بحث

---

[1] ROLAND BARTHES: WRITING DEGREE ZERO p.14

لاتی ہے جو تخلیق میں صرف ہوتے ہیں مثلاً استعارہ صرفی پیٹرن وغیرہ تاہم ادبی تخلیق کے معاملے میں اسلوبیاتی تنقید تخلیق کی، جمالیاتی معنیات پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے اس سلسلے میں وہ عام طور سے دو طریق اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ وہ تخلیق کی لسانی ساخت کا تجزیہ اس طور کرتی ہے کہ اس کا "سالم معنی" اپنی جمالیاتی جہت سمیت سامنے آجاتا ہے دوسرے وہ تخلیق کے ان انفرادی اوصاف کو موضوع بناتی ہے جو اسے ہر دوسرے نظام سے ممیز کرسکیں[ا]۔ وہ مصنف کے اسلوب میں مضمر آوازوں کی تکرار، لفظوں کی ترتیب اور جملوں کے منفرد نظام کو موضوع بناتی ہے تاکہ عام بول چال کی زبان سے مصنف کی زبان یا اسلوب کا انحراف یا امتیاز سامنے آسکے۔

۲۳

"نئی تنقید" نے اپنی تمام تر توجہ تخلیق کی تشریح اور توجیہہ پر صرف کی تھی۔ مقصود یہ تھا کہ تخلیق کے تجزیے سے انسانی صورت حال تک رسائی حاصل کی جائے آر۔ ایس۔ کرین[۲] کا خیال تھا کہ تجزیے کی مدد سے نظم میں مستور متضاد جوڑوں کے کئی روپ اُبھرتے ہیں مثلاً زندگی موت، خیر، شر، محبت نفرت، تنظیم انتشار، ابدیت وقت، سچ جھوٹ، سادگی پیچیدگی، فکر جذبہ، نیچر کلچر وغیرہ جن کی باہمی آویزش سے رمز ابہام، تناؤ اور پیراڈاکس سامنے آتے ہیں۔ نیز جن کا مطالعہ انسانی مسائل کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ بحیثیت مجموعی "نئی تنقید" ایک تشریحی اور تجزیاتی عمل تھا جو تخلیق کو ایک خود مختار "اکائی" تصور کر کے اس کے دائرے کے اندر کی بات کرتا تھا۔ اور دائرے کے باہر کے تاریخی نفسیاتی یا سوانحی مواد سے کوئی سروکار نہیں رکھتا تھا۔

ا۔ RENE WELLEK & AUSTIN WARREN:THEORY OF LITERATURE.p.180

۲۔ R.S.CRANE:THE LANGUAGE OF CRITICISM & THE STRUCTURE OF POETRY (1953) p.123

جونتھن کلر نے لکھا ہے کہ اس سے نئی تنقید ایک تنگنا ے میں محبوس ہوگئی اس کے نزدیک ضرورت اس بات کی تھی کہ تنقید ان دیگر فکری مکاتب سے بھی ہم رشتہ ہوتی جو "زندگی" کو سمجھنے کے لیے کوشاں تھے۔ اس سلسلے میں اس نے تین ایسی مثالیں دی ہیں جو نئی تنقید سے انحراف کی صورت میں تھیں۔ مثلاً ایک نو نارتھروپ فرائی کی تنقید جس نے یونگ کے آرکی ٹائپس نظریے کو بروئے کار لاکر متھ تنقید کا آغاز کیا۔ دوسری تنقید کے تحلیل نفسی مکتب سے متعلق تھی جس کے ساتھ لیکاں[1] کا نام وابستہ ہے اور تیسری سٹینلے فش[2] کی تنقید جو AFFECTIVE STYLISTICS پر استوار تھی۔ وم زٹ اور ربرڈ سلے کا یہ موقف تھا کہ نظم کو ان اثرات سے الگ رکھنا ہوگا جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے ورنہ اصل نظم غائب ہو جائے گی۔ فش نے کہا کہ معنی نظم کے اندر نہیں ہوتا بلکہ نظم کی قرأت کے تجربے میں ہوتا ہے۔ لہٰذا جب تک قاری پر نظم کے اثرات کو موضوع نہ بنایا جائے، نظم کا معنی گرفت میں نہیں آسکتا مگر جونتھن کلر[3] نے لکھا ہے کہ انحراف کی یہ تینوں صورتیں تشریح یا توضیح کے عمل سے دامن نہ چھڑا سکیں لہٰذا نئی تنقید سے کسی نہ کسی طور وابستہ رہیں۔

تنقید کی یہ تینوں صورتیں "نئی تنقید" سے منحرف ہونے کے باوجود اس سے ہم رشتہ تھیں مگر ۱۹۶۰ء کے بعد تنقید کے بہت سے ایسے مکاتب منظرِ عام پر آگئے جو "نئی تنقید" کے سحر سے آزاد ہو کر اپنے لیے الگ دنیائیں تعمیر کرنا چاہتے تھے ان میں سے ساختیاتی تنقید، مارکسی تنقید، نسوانی تنقید، ریڈر رسپانس[4] تنقید، نشان فہمی کا تنقیدی مکتب اور ساخت شکنی کی تحریک کو خاصی اہمیت ملی اوپر ساختیاتی تنقید کا بالتفصیل ذکر اس لیے کیا گیا کہ یہ ایک وسیع تر تنقیدی مکتب تھا جس سے ریڈر

۱۔ LACAN ۲۔ STANLEY FISH

۳۔ JONATHAN CULLER: THE PURSUIT OF SIGNS P.9-11

۴۔ READER-RESPONSE CRITICISM

دسیانس اور نشانِ فہمی وغیرہ مکاتب بھی منسلک تھے۔ ساختیاتی تنقید پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا گیا ہے کہ یہ علم کے دوسرے شعبوں بالخصوص فلسفہ، لسانیات علم الانسان، تحلیلِ نفسی، مارکسی نظریہ اور نشان فہمی سے مواد لے کر ادب کے سلسلے میں استعمال کرتی ہے۔ حال آنکہ یہ بات ساختیاتی تنقید کے حق میں کہی جا سکتی ہے۔ کہ اس نے ادب فہمی کے سلسلے میں خود کو محض ایک زاویے تک محدود نہ رکھا بلکہ ان دوسرے سٹرکچروں کو بھی بروئے کار لانے کی کوشش کی جو معنیٰ کی پیدائش میں اس کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتے تھے۔ ساختیاتی تنقید پر اعتراض کرنے والے ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ ساختیاتی تنقید نے تخلیق کے مواد کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور تخلیق کے معنیٰ کو روشنی میں لانے کی کوشش نہیں کی اور دوسری طرف یہ کہ اس نے دوسرے علوم بالخصوص نفسیات، علم الانسان اور لسانیات کا بوجھ تنقید پر ڈال دیا ہے بقول جوناتھن کلر[1] اصل بات یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید نے ان تمام علوم کی مدد سے تخلیق میں مضمر معنیٰ کی تشریح کرنے کے بجائے ان سٹرکچروں پر توجہ مبذول کی ہے جو معنیٰ کی تخلیق کرتے ہیں۔ چاہے ان کا تعلق نفسیات سے ہو یا فلسفہ، منطق لسانیات اور علم الانسان وغیرہ سے۔

ساختیاتی تنقید پر ان کے علاوہ بھی بہت سے اعتراضات ہوئے ہیں مثلاً ایک یہ کہ اس نے ادبی کے بجائے سائنسی طریق اختیار کیا ہے۔ دوسرا یہ کہ اس نے لفظی بازی گری کا مظاہرہ کیا ہے۔ تیسرا یہ کہ اس کا انداز میکانکی ہے۔ چوتھا یہ کہ اس نے مصنّف کی نفی کر کے قاری کو تمام تر اہمیت دے دی ہے۔ آخری یہ کہ اس نے تنقید کا بیڑا غرق کر دیا ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ پچھلے کم و بیش پندرہ سالوں کے اندر ساختیاتی تنقید کے درخت سے ساخت شکنی کی ایک شاخ بھی پھوٹی ہے۔ جس نے

---

[1] JONATHAN CULLER: ON DECONSTRUCTION p.21

ساختیاتی تنقید کی بنیادوں پر کاری ضرب لگا دی ہے۔ مگر اس کاری ضرب کا مقصد ساختیاتی تنقید کا انہدام نہیں ہے بلکہ بنیادوں کو چیلنج کر کے ادب فہمی کے عمل میں زیادہ گہرائی اور وسعت پیدا کرنا ہے۔ اس تنقید کو (بالخصوص ڈیریڈا کے حوالے سے) DECONSTUCTION کہا گیا ہے۔

ساختیاتی تنقید نے لسانیات کی مدد سے ایسے عناصر کو تلاش کرنے کی سعی کی جن کے سٹرکچروں کے مطالعہ سے ادبی تخلیق کے معنی پر روشنی پڑ سکتی تھی اور یہ موقف اختیار کیا کہ تخلیق کے معاملے میں "باضابطہ علم" کا حصول ممکن ہے" ساخت شکنی" کے حامی ناقدین نے یہ موقف اختیار کیا کہ خود ان عناصر کے اندر "اک صورت خرابی کی" موجود ہے اور کہا حتمی علم کا حصول ناممکنات میں سے ہے۔ اس سلسلے میں ملّر نے آج کی مغربی تنقید کے ان دو زاویوں کا تجزیہ جس انداز میں کیا ہے اس سے صورتِ حال کی وضاحت ممکن ہے۔

ملّر لکھتا[1] ہے کہ آج کی تنقید دو حصّوں میں منقسم ہے۔ ایک افلاطونی نظریاتی تنقید جس کے مبلّغین کو اس نے ہوشیار ناقدین کہا[2] ہے اور دوسری اپالو/ڈائی نائسس تنقید جس کے ناقدین کو وہ مجذوب ناقدین[3] کا نام دیتا ہے۔ مقدم الذکر ناقدین زبان کے سلسلے میں ہونے والی سائنسی پیش رفت کی بنیاد پر ادب کا تجزیہ کرتے ہیں خود کو سائنس دان کہلانا پسند کرتے ہیں اور اپنی اجتماعی کاوش کو "نشان فہمی" کے لفظ سے نشان زد کرتے ہیں رولاں بارت، جیکب سن اور جینٹ[4] اسی نظریے کے موید ہیں ان کا یہ موقف ہے کہ "خیال" منطق کی مدد سے وجود کی گہرائیوں میں اتر سکتا ہے۔ گویا وہ ساختیاتی تنقید کے حق میں ہیں۔

---

[1] J.HILLS MILLER:STEVEN'S ROCK & CRITICISM ASCURE (GEORGIA REVIEW,30 (1976)

[2] CANNY CRITICS [3] UNCANNY CRITICS

[4] GENET

ان کے مقابلے میں وہ ناقدین ہیں جنھیں ملّرنے "مجذوب ناقدین" کا خطاب دیا ہے۔ ہر چند یہ لوگ بھی افلاطونی نظریے کے ناقدین کی طرح اس فضا سے متاثر ہیں جو "خیال" سے عبارت ہوتی ہے اور ان کی کارکردگی بھی جدید لسانیات کی مرہونِ منت ہے۔ تاہم ان کے ہاں "منطق" ان خطوں تک رسائی کا وسیلہ نہیں بنی ہے جو منطق سے ماورا "بے معنویت" کے حامل ہیں لیکن جو اصلاً ادبی زبان کے بطون میں اترنے والے نادر لمحات ہیں۔ ڈیریڈا اور پال ڈی مین[۱] ان ناقدین میں سرفہرست ہیں (یہ بات شاید دل چسپی سے خالی نہ ہو کہ ہمارے صوفیہ نے "علموں بس کریں او یارا[۲]" کے موقف کو اختیار کرتے ہوئے اس بات پر ہمیشہ زور دیا تھا کہ معرفت کا وہ مقام جہاں علم باطل ہو جاتا ہے درحقیقت ایک "برتر علم" کی تحصیل کا نادر و نایاب لمحہ ہے)

ملّر دراصل کہنا یہ چاہتا ہے کہ ساختیاتی تنقید ایک طرح کی نیند میں مبتلا تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے کچوکے لگا کر اسے اس نیند سے بیدار کر دیا۔ اس نے ساختیاتی نقاد کو بتایا کہ منطق کی بالادستی پر اس کا اعتقاد صحیح نہیں ہے کیوں کہ جس بنیاد پر اس نے یہ قصر تعمیر کیا ہے خود اس کا وجود بھی شک و شبہ کی زد میں آسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں ساختیاتی تنقید نے اپنے تجزیے کی اساس چیزوں کے بنیادی فرق کو بیان کرنے کے نظریے پر استوار کی تھی یعنی "دوئی" کے موقف کو بنیاد بنا کر آگے بڑھی تھی اور علم کی تلاش کو افضل جانا تھا وہاں ڈی کنسٹرکشن نے اس بنیاد ہی کو چیلنج کیا اور خود علم کی اساسی حیثیت کو شبہات کی نذر کر دیا۔ اکثر و بیشتر اس نے متخالف عناصر کے کردار ہی کو تبدیل کر دیا۔ مثال کے طور پر سبب[۳] اور مسبّب[۴] کا اصول اس بات کو پیش کرتا ہے کہ سبب پہلے آتا ہے اور مسبّب

---

۱. PAUL De MAN,

۲. اے دوست! علم کے حصول کو اب ترک کر دے۔

۳. CAUSE

۴. EFFECT

بعد میں! ڈی کنسٹرکشن کے نظریے کے مطابق ہم کہیں گے کہ اصل صورت اس کے برعکس ہے مثلاً مجھے پاؤں میں درد پہلے ہوتا ہے اور میں اس کانٹے کا ادراک بعد میں کرتا ہوں جس کے چبھنے سے مجھے درد ہوا تھا۔ مگر جب مجھے یہ ادراک ہو جاتا ہے تو میں بات کو الٹ دیتا ہوں اور کہتا ہوں کہ کانٹا چبھا تھا تو مجھے درد ہوا تھا۔ گویا داخلی تجربہ اس بات کا گواہ ہے کہ اس میں "مسبّب" کا ظہور پہلے ہوتا ہے۔ یوں ڈی کنسٹرکشن بنیادی تصوّرات کو چیلنج کرتی ہے مگر اس کا مقصد بنیادی تصوّرات کا انہدام نہیں ہے بلکہ تصوّرات کے ان پہلوؤں کو سامنے لانا ہے جو منطق کی دبیز تہوں نے چھپا رکھے تھے۔

ساخت شکنی یا ڈی کنسٹرکشن کے نظریے کی مقبولیت کا اندازہ اسی بات سے لگائیے کہ فرانسیسی نسوانی تنقید[۱] نے بھی اسے برتا ہے۔ مثلاً اس نے اس بات پر روشنی ڈالی ہے کہ مرد نے اپنی منطق کو جن متخالف جوڑوں مثلاً ناظر/منظور، کلچر/نیچر، انضباط/انتشار، مرد/عورت، وغیرہ پر استوار کیا ہے ان میں سے ناظر، انضباط، کلچر اور مرد کو ایک خانے میں اور منظور، انتشار، نیچر اور عورت کو دوسرے خانے میں رکھ کر عورت کے کردار کو ثانوی بلکہ منفی حیثیت تفویض کر دی ہے۔ یوں نسوانی تنقید نے مرد کے منطقی رویّے کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے اس بات کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی ہے کہ مرد اور عورت کے جس مابہ الامتیاز کی ڈھول تاشوں کے ساتھ تشہیر کی جاتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر غلط ہے۔ عورت کو سمجھنے کے لیے اسے مرد کے مقابلے میں پیش کرنے کے بجائے اس طویل تاریخی پس منظر کو دیکھنا ہوگا جس میں عورت تشدّد کی زد میں آئی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے میں روزالینڈ جونز[۲] نے ڈیریڈا کی یہ دلیل پیش کی

۱۔ FEMINIST CRITICISM

۲۔ ROSALIND JONES:INSCRIBING FEMININITY (FORMING A DIFFERENCE) P.80

ہے کہ مغرب کی مابعدالطبعیات مرد کی برتر حیثیت کو تسلیم کرانے کے لیے تشکیل دی گئی ہے جس میں مرد کو قوّت، حکم اور قانون کا نمایندہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اور عورت کو اس کے مقابلے میں ثانوی بلکہ منفی کردار عطا کر دیا گیا ہے اور یوں اسے مرکزیت اور قوّت سے محروم کر دیا گیا ہے۔ مرد کے اس رویّے کو اس نے PHALO-CENTRISM —— کا نام دیا ہے جو مرد کے ہاں — PHALLUS کی اہمیت کو اُجاگر کرتا ہے، مرد کے منہ سے نکلے ہوئے لفظ کو قانون سمجھتا ہے اور مرد کو اصلاً "معنیٰ" کا منبع قرار دیتا ہے۔ فرانسیسی نسوانی تنقید مرد کی اس "مردانہ منطق" کو —— DECONSTRUCT —— کرتی ہے۔ کیونکہ بقول اس کے یہ ایک غلط بنیاد پر استوار ہے اس زاویے سے دیکھا جائے تو نسوانی تنقید نفسیات، فلسفہ، مابعدالطبعیات حتیٰ کہ مذاہب تک کی بنیادوں پر نظرِ ثانی کا تقاضا کرتی ہے۔ ادب کے میدان میں بھی وہ قاری کی جس حیثیت کو سامنے لاتی ہے وہ مرد قاری کی نہیں ہے۔ یوں وہ تخلیق کے تجزیاتی عمل میں جمالیاتی حظ کی تحصیل کے نظریے کو زیرِ بحث لا کر مرّوج تنقید کی بنیادوں کو بدلنے کی کوشش کرتی ہے اور مردانہ تنقید کی کُنہہ تک پہنچ کر اسے بے نقاب کرتی ہے۔ نسوانی تنقید کا موقف یہ ہے کہ مردانہ تنقید تخلیق کو "پڑھتے ہوئے" پدری اسلوبِ حیات کا اثبات کرتی ہے اور عورت کو ثانوی حیثیت دینے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بقول ڈورتھی ڈنرسٹین اس میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ چوں کہ باپ کا بچّے سے کوئی جسمانی تعلق نہیں ہوتا (جیسا کہ ماں کا ہوتا ہے) لہٰذا وہ بچّے کو اپنا نام دے کر اور بچّے سے اپنی مشابہت کا اعلان کر کے اُس سے ایک تجریدی رشتہ قائم کرتا ہے اور ایسی اخلاقیات پر زور دیتا ہے جس میں ناجائز کے مقابلے میں جائز کو افضل گردانا جاتا ہے تاکہ اسے اپنے "بیج" یعنی نسل کی بقا کا یقین رہے۔ چناں چہ وہ استعاراتی رشتے کو (جیسا کہ باپ اور اس کی نقل (REPLICA یعنی بچّے میں ہوتا ہے) اس رشتے پر افضل گردانتا ہے جو ماں اور بچے کے مابین قدرتی طور پر قائم ہوتا ہے اور جسمانی ہونے کے باعث قربت یعنی CONTIGUITY کا

حامل ہے۔ مردانہ تنقید میں یہی رویّہ تخلیق کے مطالعہ میں جائز اور ناجائز معانی میں تفریق قائم کرنے پر زور دیتا ہے[1] اور مرد کی اخلاقیات کو میزان قرار دے ڈالتا ہے (واضح رہے کہ مرد اپنی عام زندگی میں اولاد کے جائز یا ناجائز ہونے کے بارے میں بہت محتاط ہے تاکہ اس کی جایداد "غیر ہاتھوں" میں نہ چلی جائے۔ عورت کے لیے یہ مسئلہ نہیں ہے کیوں کہ اس کی اولاد بہرحال اس کی اپنی اولاد ہے)۔ نسوانی تنقید کے مطابق مردانہ تنقید میں حقیقت پسندی کا رجحان، جائز اور ناجائز معانی کے فرق کو نشان زد کرنے کی روش نیز مَرد کو عقلِ کُل، سُپرمین اور برتر مخلوق کے طور پر پیش کرنے کا رویّہ ــــ یہ سب پدری اسلوبِ حیات کے اثبات ہی کی کوششیں ہیں

ساخت شکنی کا یورپی نقاد ڈیریڈا ہے۔ ہرچند ڈیریڈا تخلیق کو غائر نظر سے دیکھتا ہے تاہم وہ مروّج معنوں میں تخلیق کی تشریح نہیں کرتا۔ نہ وہ تخلیق کے مختلف اجزا کو "کُل" کی تعمیر میں موزوں کردار ادا کرتے ہوئے ہی دیکھتا ہے۔ اس کے بجائے وہ تخلیق کے ان عناصر پر توجہ مبذول کرتا ہے جو دوسروں کے لیے غیر اہم ہیں وہ تخلیق کے مواد کا تجزیہ کرنے کے بجاے اس "مجذوبیت کی حامل" منطق کو بے نقاب کرتا ہے جو تخلیق میں مضمر ہوتی ہے۔ گویا ڈیریڈا اس طرح کا تجزیہ کرتا ہے جس کے ذریعے خود تخلیق کا متن اُس منطق (یا فلسفیانہ سسٹم) کی تکذیب کرتا ہے جس پر وہ استوار ہے[2]۔ امریکہ میں ڈی کنسٹرکشن کا ایک اور روپ بھی سامنے آیا ہے مثلاً پال۔ڈی مین کا موقف جس کے مطابق ڈیریڈا کا یہ دعوا محلِ نظر ہے کہ اس نے رُوسو کی کتابوں کے متن پر DECONSTRUCTION کے عمل کو آزمایا ہے کیوں کہ حقیقت یہ ہے کہ رُوسو کی کتابوں کا متن پہلے ہی اس عمل کو خود پر آزما چکا ہے، چناں چہ جب

---

[1] DORTHY DINNERSTEIN: THE MERMAID OF THE MINOTAUR p.80

[2] PAUL-DE-MAN: BLINDNESS & INSIGHT p.102-144

ڈیریڈا ساخت شکنی کے عمل کو بروئے کار لاتا ہے تو فقط روسو کے طریق کار کی مزید تشریح پیش کرنے کے سوا اور کچھ نہیں کرتا۔ دوسرے لفظوں میں متن محض ڈی کنسٹرکشن پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں بھی ہوتا ہے لہٰذا جب ہم اس خاص زاویے سے متن کو پڑھتے ہیں تو متن کے اصل معنیٰ کی تشریح کر رہے ہوتے ہیں۔[1]

۲۴

یوں لگتا ہے کہ جس طرح ساختیاتی تنقید نے جدید طبعیات کی اس بات کو قبول کر لیا تھا کہ شے کی جداگانہ حیثیت کا نظریہ غلط ہے کیوں کہ ہر شے محض رشتوں کی ایک گرہ ہے اور رشتوں سے ہٹ کر اس کا کوئی وجود نہیں ہے اور پھر اسے ادب پر آزماتے ہوئے تخلیق کو "نئی تنقید" والوں کی طرح معانی کی ایک پوٹلی قرار دینے کے بجائے ان رشتوں پر مشتمل جانا تھا جو وہ دوسرے فنون سے نیز ادیب کی سائیکی بلکہ اس کی ساری کائنات سے قائم کرتی ہے بالکل اسی طرح ساخت شکنی کے علم برداروں نے اپنا نظریہ اسطور اور مذہب اور تصوّف کے اس موقف پر استوار کیا کہ کوئی بھی نئی تعمیر انتشار سے گزرے بغیر وجود میں نہیں آسکتی، مثلاً اسطور کا ایک بنیادی موقف یہ ہے کہ ایک معیّن عرصے کے بعد یہ دنیا زنگ آلود ہو جاتی ہے۔ چناں چہ دیوتاؤں کو اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ وہ اسے تباہ کر کے ایک نئی دنیا کو وجود میں لائیں "آبی طوفان" کا واقعہ جو تمام قدیم اساطیر میں ملتا ہے اس کی ایک واضح مثال ہے۔

آبی طوفان کی اس کہانی کے تین پہلو خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ پہلا یہ کہ طوفان اس لیے آیا کہ دنیا پر شر اور گناہ غالب آگئے تھے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر معیّن وقفے کے بعد ارتقا کی رفتار سست پڑ جاتی ہے اور انجماد مسلّط ہونا شروع

---

[1] JONATHAN CULLER:THE PURSUIT OF SIGNS p.15

جاتا ہے (یعنی تخلیقی عمل کا زور ٹوٹ جاتا ہے) چناں چہ اس
بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ ایک نئی تخلیق سے کائنات کی تجدید
ہو۔ دوسرا یہ کہ طوفان نے ہر پرانی شے کو ختم کر دیا جس کا مطلب یہ
ہے کہ ہر نئی تخلیق کے لیے سابقہ تمام صورتوں کا معدوم ہو جانا
ایک ضروری شرط ہے۔ تیسرا یہ کہ جب طوفان میں سے ایک نئی
ہستی نے جنم لیا تو وہ اپنی سابقہ صورت اور حیثیت سے کہیں
زیادہ حسین اور ارفع تھی۔ مندرجہ بالا کہانی میں صاف درج
ہے کہ دیوتاؤں نے آبی طوفان کی ضرورت اس لیے محسوس کی کہ
"شہر بہت پرانا ہو گیا تھا" یا "دنیا ختم میں ڈوب چکی تھی"۔ پھر
جب طوفان آیا تو اس میں اور سب کچھ تو فنا ہو گیا مگر زندگی کا
"تخم" باقی رہا۔ نوح کی کشتی دراصل ایک بیج کی طرح تھی کہ اس کے
اندر جوڑوں کی صورت میں قوتِ نمو کا وہ سارا خزینہ موجود تھا
جس سے آیندہ نسلوں کو وجود میں آنا تھا۔ طوفانی سمندر کی سطح
پر زندگی کا یہ بیج "بصورت کشتی" تیر رہا تھا بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ طوفانی
ہواؤں کے تھپیڑے کھا کھا کر اپنے باسی پن، کہنگی اور انجماد
سے دست کش ہو رہا تھا۔[1]"

اس اقتباس سے یہ بات مترشح ہے کہ "ساخت شکنی" کا بنیادی موقف
اسطوری صورتِ حال سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ساخت شکنی والے جب
متن کو DECONSTRUCT کرتے ہیں تو اسے منہدم نہیں کرتے بلکہ
اس کے اندر کے تضادات کو سامنے لا کر اس کی بُنت میں استعمال ہونے
والے ان دھاگوں کو نشان زد کرتے ہیں جو نظروں سے اوجھل تھے آبی

---

[1] وزیر آغا۔ "تخلیقی عمل" ص ۷۷۔

طوفان کی کہانی میں بھی سابقہ جہان DECONSTRUCT تو ہوتا ہے
مگر منہدم نہیں ہوتا۔ سابقہ جہان (جسے اسطور نے بیج کا نام دیا ہے) اپنے
اندر "جوڑوں" کی صورت میں سارا نسلی خزانہ محفوظ رکھتا ہے جو طوفان (یعنی
DECONSTRUCTION) کے بعد ایک نئے روپ میں سامنے آجاتا
ہے اور یوں سابقہ جہان جو معمولات کی زد میں آنے کے باعث "بانجھ" نظر آنے
لگا تھا، یکایک نئے معانی کا گہوارہ بن جاتا ہے۔

مذاہب کی سطح پر بھی ساخت شکنی کا نظریہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔
مثلاً پرانا عہد نامہ میں کائنات کی تخلیق کے بارے میں یہ بات درج ہے کہ
پہلے انتشار تھا اور گہراو کے اوپر اندھیرا تھا پھر اس انتشار ہی سے "لفظ" یا
"حکم" کے ذریعہ رنگ و نور کی ایک کائنات وجود میں آگئی۔ مذاہب میں قیامت
کا تصور DECONSTRUCTION کے عمل ہی کی گواہی دیتا ہے زرتشت
والوں نے کہا تھا کہ دنیا آگ سے تباہ ہوگی اور پھر اس کی راکھ سے ایک نئی دنیا
وجود میں آئے گی۔ قیامت کا یہ تصور تمام مذاہب میں ملتا ہے۔ اس سلسلے میں
سب سے زرخیز تصور صورِ اسرافیل کا ہے جو ساخت شکنی کے نظریے کی بہترین
ترجمانی کرتا ہے یعنی یہ کہ صورِ اسرافیل کی آواز دو بار آئے گی پہلی بار دنیا کو
DECONSTRUCT کرنے کے لیے، دوسری بار اسے اپنی ہی راکھ
سے دوبارہ جنم دینے کے لیے یہی ساخت شکنی والوں کا موقف بھی ہے کیوں کہ ان
کے ہاں تنقید کا عمل تخلیق کے سابقہ جہان میں مضمر تضادات کو متحرک کر کے اسے
توڑتا ہے مگر ساتھ ہی اسے ایک نئی روشنی میں بھی لا کھڑا کرتا ہے۔

تصوف کے مطالعہ سے بات مزید واضح ہو سکتی ہے تصوف کا بنیادی موقف
ہی یہ ہے کہ پہلے توڑا جائے اور پھر ایک بلند تر سطح پر اسے دوبارہ جوڑ دیا جائے
عام زندگی رشتوں سے عبارت ہے انسان ان رشتوں کو ازلی و ابدی قرار دیتا
ہے۔ مگر تصوف اس خیال کو DECONSTRUCT کرتا ہے۔ مثلاً وہ

"موجود اور عدم" کی دوئی کو الٹ دیتا ہے۔ عام انسانی رویہ تو اس موجود کو حقیقی اور اصلی سمجھتا ہے جس کا ادراک اسے اپنی پانچوں حسیات کے ذریعے ہوتا ہے اور اس کے باہر جو کچھ ہے اسے "عدم" قرار دیتا ہے۔ تصوّف اس تصوّر کو توڑتا ہے اور کہتا ہے کہ حسیات کی گرفت میں آئی ہوئی کائنات جو کثرت کی مظہر، وقت کے تسلسل کی زد پر اور ایک مسلسل تغیّر کی حامل ہے، محض فریبِ نظر یا سُراب ہے۔ اصل کائنات تو رنگوں خوشبوؤں اور آوازوں کی اس دنیا سے ماورا ایک بے کنار "اکائی" ہے جو تغیّر، کثرت اور تسلسل سے نا آشنا ہے۔ یوں تصوّف "موجود" کے بارے میں انسان کے مروّج رویّے کو DECONSTRUCT کرتا ہے۔ وہ ہست کو منہدم نہیں کرتا بلکہ ہست کے اس رُخ سے جو DECONSTRUCTION کا روپ ہے انسان کی نظروں کو منقطع کر کے انھیں اس رُخ پر مرکوز کر دیتا ہے جو BEING کا روپ ہے اور یوں BEING کو BECOMING کے روبرو لا کر کائنات کا ایک نیا بُعد سامنے لے آتا ہے تنقید میں ساخت شکنی کا طریق کار بھی یہی ہے کہ وہ ساختیاتی نقّاد (پرِش) کو اس کی متعیّن اور مرتّب دنیا (پرکرتی) سے باہر آ کر ایک جہانِ دیگر کا نظارہ کرنے کی تحریک دیتی ہے گویا وہ اقرار تو کرتی ہے لیکن انکار کی تلوار سے سابقہ جہان پر کاری ضرب لگانے کے بعد[1]۔ بقول ڈی مین ساخت شکنی کا عمل تخلیق کی خود مختار اکائی (یعنی موناڈ) میں مستور مختلف اکائیوں کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیق میں مضمر اکائیوں کے "غدر" کی نشان دہی کرتا ہے۔

فلسفے کے میدان میں یونانی فکر نے ساخت شکنی کے عمل کی ایک عمدہ مثال پیش کی جب اس نے (غالباً مشرقی تصوّف سے متاثر ہو کر) اعیان کا تصوّر پیش کیا اور کہا کہ دنیا اور اس کے مظاہر "اصل" کی "نقل" ہیں جب کہ مروّج رویّہ "نقل" کو

---

[1] PAUL-DE-MAN: ALLEGORIES OF READING p.249

اصل قرار دینے پر بضد تھا۔ بعد ازاں خود یونانی فکر بھی DECONSTRUCT ہوا جب وہ کلیشوں میں ڈھل کر تخلیقیت سے محروم ہو گیا۔ دراصل ساخت شکنی کا عمل ایک الگ نظریے کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اصلاً ایک PROCESS ہے جس کا مقصد رائج نظریے پر جمنے والے زنگ اور کُہنگی کو اس طور اتارنا ہے کہ اس میں سے نئے معانی کا انعکاس ہونے لگے۔ اپنے زمانے میں یونانی منطق نے بھی یہی طریق اختیار کیا تھا۔ وہ عام گفتگو میں مفروضات کو چیلنج کرتی تھی مثلاً اگر کسی نے کہا کہ سچ ایک بہت بڑی قوت ہے تو سننے والے نے فوراً سوال کیا کہ سچ سے تمھاری مراد کیا ہے؟ اب بات سچ کے ساتوں رنگوں کے تجزیے پر مرتکز ہو گئی جس کے نتیجے میں سچ کا رائج مفہوم باطل ٹھہرا مگر اس کا ایک نیا اور نسبتاً کشادہ مفہوم نظروں کے سامنے آگیا۔ تنقید کے میدان میں ساخت شکنی کے عمل نے یہی کام کیا ہے مگر میرا یہ خیال ہے کہ DECONSTRUCTION کوئی ایسا طریق نہیں ہے جس سے تنقید اب آشنا ہوئی ہے کیونکہ ہر اچھی تنقید بڑے التزام کے ساتھ اسے اختیار کرتی آئی ہے البتہ اسے نشان زد اب کیا گیا ہے۔

۲۵

کتاب کے اس حصّے کو ختم کرنے سے پہلے ادب کے تخلیقی عمل پر دوبارہ ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے تاکہ تخلیق اور اس کے قاری کے اس رشتے کی بہتر تفہیم ہو سکے جو امتزاجی تنقید کو بہت عزیز ہے۔

اس ضمن میں بات کا آغاز اپنے اس موقف سے کرتا ہوں جو میں نے "تخلیقی عمل" میں اختیار کیا تھا۔ میں نے اپنی اس کتاب میں تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا تھا کہ تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ لبلبی دبانے یعنی TRIGGERING کا ہے اور یہ کسی بھی ایسے واقعہ کی صورت میں پیش آسکتا ہے جو تخلیق کار کے اندر کی دنیا میں ایک ہلچل سی پیدا کر دے جیسی (مثلاً) تالاب میں

کنکر پھینکنے سے دائروں کی صورت میں نظر آسکتی ہے۔ اندر کی یہ دنیا دو قسم کے عناصر پر مشتمل ہوتی ہے یعنی منفعل اور فعال عناصر۔ منفعل عناصر میں وہ تمام نسلی تجربات شامل ہیں جو تخلیق کار ورثے کے طور پر حاصل کرتا ہے لیکن جن سے وہ شعوری سطح پر آگاہ نہیں ہوتا۔ فعال عناصر میں وہ جملہ تجربات شامل ہیں جنھیں وہ بچپن سے اب تک حاصل کرتا آیا ہے اور جو گھر، تعلیمی ادارہ، درجہ زندگی نیز سماجی اور سیاسی حالات اور زندگی کی دیگر کروٹوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان جملہ منفعل اور فعال عناصر کے اپنے اپنے سٹرکچرز STRUCTURES ہوتے ہیں جو ان کی اکائی کو سلامت رکھتے ہیں۔ پھر جب فن کار کی زندگی میں کوئی واقعہ رونما ہوتا ہے (یہ واقعہ بظاہر ایک بالکل معمولی نوعیت کا بھی ہو سکتا ہے) جو اس کے اندر احساسی جزر و مد سا پیدا کر دے تو اس کے نتیجہ میں منفعل اور فعال عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا کر اپنے اپنے سٹرکچروں سے محروم ہونے لگتے ہیں۔ یوں ایک انتزاج، بے ہیئتی یا CHAOS کا عالم وجود میں آجاتا ہے۔ یہ مرحلہ تخلیق کار کو دم رکنے کی کیفیت کے سپرد کر دیتا ہے اور وہ اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اچانک بے ہیئتی کی اس بے نور فضا میں اسے اپنے احساس کی نوک پر روشنی کا ایک دائرہ سا ابھرا ہوا دکھائی دیتا ہے اور وہ فوراً جان لیتا ہے کہ بے ہیئتی کی اندھیر نگری سے باہر آنے کا یہی ایک راستہ ہے باہر آنے کا یہ راستہ تخلیق کار کو گویا اپنی طرف کھینچتا ہے۔ —— جب کہ تخلیق کار کے بطون میں موجود آہنگ کی قوت اسے روشنی کی طرف دھکیلتی ہے —— تاہم یہ مشترکہ عمل بجائے خود اس کے لیے نجات کا باعث نہیں ہے۔ باہر آنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ کسی ٹھوس شے کا سہارا بھی لے، اتفاق سے اس کی تحویل میں بے ہیئتی بصورت مواد موجود ہے جس میں وہ "روشنی" کی تجسیم کر کے باہر آنے کی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ بے ہیئتی کا یہ مواد منفعل اور فعال عناصر پر مشتمل ہوتا ہے لہٰذا تخلیق کار روشن کی تجسیم کے لیے لفظ، سنگ، رنگ

سُر وغیرہ کو بآسانی بروئے کار لاسکتا ہے۔ تخلیقی عمل میں "روشنی" کا نمودار ہونا "آہنگ" کا متحرک ہونا اور تخلیق کار کا بے ہیئتی سے STRUCTURLESS مواد کو ایک نئے سٹرکچر میں منقلب کرنا محض ایک مرحلہ ہے جسے میں نے اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں "جست" کا مرحلہ قرار دیا تھا، لہٰذا جہاں تک اس کتاب کا تعلق ہے میں نے اس میں عملِ تخلیق کے تین مراحل کی نشان دہی کی تھی یعنی بلبلی دبانے کا مرحلہ بے ہیئتی کا مرحلہ اور جست کا مرحلہ! تاہم اپنی اسی کتاب میں مَیں نے قاری کی تخلیقِ مکرر کا ذکر بھی کیا تھا اور لکھا تھا کہ

> "جہاں تک جاننے اور پہچاننے کے اس عمل کا تعلق ہے اس سے گزرنے کے لیے باہر کے قاری کو (چاہے وہ خود تخلیق کار ہو، صاحبِ بصیرت نقّاد ہو یا زمانہ) ایک الٹے تخلیقی عمل سے ضرور گزرنا ہوگا لیکن پہچان کا یہ عمل اس ترسیل کا حصّہ نہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اور جسے ذات کے ایک حصّے سے دوسرے حصّے تک منتقل ہونے کا نام دینا چاہیے، تخلیق کار وہ شخص ہے جو اپنی ذات میں غوطہ لگا کر ایک نایاب جوہر خلق کرتا ہے اور پھر اسے اپنی تربیت کے مطابق تراشتا اور سنوارتا ہے جب کہ "باہر کا قاری" وہ جوہری ہے جو اس کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور اس کے لیے تخلیقِ مکرر کے سارے عمل سے گزرتا ہے"[۱]

گویا میں نے تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کو ثانوی حیثیت دی تھی اور اسے زیادہ سے زیادہ تخلیقِ مکرر کے عمل میں مبتلا دکھایا تھا۔ مگر "تخلیقی عمل" کے کم و بیش سات برس بعد جب میں نے "تصوراتِ عشق و خرد" لکھی تو مجھے محسوس ہوا کہ قاری کا منصب محض ایک ناظر یا منصف کا نہیں ہے جو تخلیق

---

[۱] وزیر آغا:۔ تخلیقی عمل ص ۲۰۶

کے اعلا یا ادنا ہونے کے بارے میں اپنا فیصلہ سناتا ہے بلکہ وہ خود بھی تخلیق کاری کے عمل میں شامل ہوتا ہے۔ "تصوراتِ عشق وخرد" میں اقبال کے حوالے سے میں نے تخلیقی عمل میں قاری کی کارکردگی کے سلسلے میں جو موقف اختیار کیا وہ اس اقتباس سے واضح ہو سکتا ہے :

"اقبال[1] کا "عاشق" پروانے کی طرح شمع کو دیکھ کر اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے، پروانے ہی کی طرح شمع کے گرد "طواف" کرتا ہے اور پھر اپنے فاضل بوجھ (یعنی پروں کے بوجھ) سے دست کش ہو کر پروانے ہی کی طرح دائرے کی ازلی وابدی لکیر کو توڑتا ہے مگر اس کے بعد وہ شمع کے شعلے میں بھسم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کے "روبرو کھڑے ہوکر" نہ صرف اس سے اکتسابِ نور کرتا ہے بلکہ اس نور کو صورت پذیر کر کے ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ بھی کرتا ہے۔ گویا اقبال کا "عاشق" بے خودی کے عالم کو مس تو کرتا ہے مگر اس میں جذب نہیں ہوتا چناں چہ روبرو کھڑے ہونے" کے عالم میں وہ نہ صرف اپنے وجود کو قائم رکھتا ہے بلکہ ہوش وحواس کو بھی قائم رکھتا ہے وہ شعور اور لاشعور کے سنگم پر کھڑے ہو کر ایک تخلیق کار کی طرح نورِ ازل سے آب وگِل کی دنیا کو ایک نئے سانچے میں ڈھالتا ہے اور ایک نئی صورت میں دوبارہ خلق کرتا ہے :"

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ تخلیق کاری کے عمل میں "روبرو کھڑے ہونے" کا عمل تخلیق کار کی اس حیثیت کو اجاگر کرتا ہے جو اصلاً "قاری" کی حیثیت ہے اس حیثیت میں قاری خواب کے عالم میں نہیں ہوتا بلکہ جاگ رہا ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں تخلیقی عمل کے دوران تخلیق کار کی ذات کے دونوں حصے (پرانا دماغ اور نیا دماغ) سرگرمِ عمل ہوتے ہیں یعنی وہ حصّہ بھی جو وہبی قوت سے لیس، خواب کے عالم میں مبتلا ہے اور وہ حصّہ

---

[1] وزیر آغا "تصوراتِ عشق وخرد" ص ۲۲۷۔

بھی جو شعور کی قوت کو بروے کار لاتا ہے اور جاگنے کے عالم میں ظاہر ہوتا ہے۔

امتزاجی تنقید تخلیق کاری کے عمل کو اس پس منظر ہی میں دیکھتی ہے جس میں تخلیق کار اور قاری مل جُل کر تخلیق کرتے ہیں اور دو آئینوں میں تبدیل ہو کر ایک دوسرے کے روبرو آ کھڑے ہوتے ہیں۔ رہا یہ سوال کہ تخلیق کے وجود میں آنے کے بعد جب باہر کا قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے تو کیا اس صورت میں اس کی حیثیت محض ایک خوشہ چین یا جوہری کی ہوتی ہے یا وہ بھی تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے تو اس سلسلے میں امتزاجی تنقید کا موقف یہ ہے کہ گو اس صورت میں قاری اس پیمانے پر تخلیقیت کا مظاہرہ نہیں کرتا جو تخلیقی عمل کے دوران خود تخلیق کار بحیثیت قاری کرتا ہے پھر بھی بنیادی طور پر اس کی حیثیت ایک تخلیق کار ہی کی رہتی ہے۔ وجہ یہ کہ تخلیق اصلاً ایک معنی کی نہیں بلکہ لاتعداد معانی کی آماجگاہ ہے۔ قاری جب تخلیق کا مطالعہ کرتا ہے تو اپنی تخلیقی اُپج کو بروے کار لا کر تخلیق سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ یوں کہ ایک بار پھر معنیٰ آفرینی اور تخلیق کاری کے عمل کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو کوئی بھی تخلیق صرف ایک بار ہی قاری کو جمالیاتی حظ بہم پہنچائے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے لیے قاری کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر بار اپنے آئینۂ دل کو چمکا کر تخلیق کے روبرو آئے تاکہ دونوں میں انعکاس کا عمل جاری ہو سکے۔ بصورتِ دیگر ایک زنگ آلود آئینۂ تخلیق کو منعکس کرنے یا اس کی قوتِ انعکاس کو متحرک کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے گا۔

بات کا لبِ لباب یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں تخلیق کار کی دونوں حیثیتیں فعّال ہوتی ہیں۔ یعنی وہ حیثیت بھی جو اسے "عالمِ بالا" کی اس روشنی سے مستنیر ہونے کا موقعہ عطا کرتی ہے جو بے کنار اور لازوال ہے اور وہ حیثیت بھی جس میں وہ "عالمِ خاک" کے ہر دم بدلتے وجود کو تخلیق کاری کے عمل میں استعمال کرتا ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ عالمِ خاک اصل کی محض نقل ہے۔ اس اعتبار سے تخلیق کاری کے عمل میں "غیب"

سے مضامین کا اثر نا ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف ارسطو کا یہ موقف تھا کہ خیال "شے کے بطون میں موجود ہوتا ہے یعنی خیال یا FORM اور مواد یا SUBSTANCE دو متضاد اکائیاں نہیں ہیں بلکہ آپس میں مربوط ہیں۔ اشیا خیال کا سایہ یعنی SHADOW نہیں ہیں بلکہ خیال کا مسکن ہیں۔ خیال تغیر کی فعالیت کا اعلامیہ ہے اور اشیا کی صورت گری میں خود کو ظاہر کرتا ہے شے مردہ مواد نہیں ہے بلکہ قلب ماہیت کا ایک ذریعہ ہے۔ گویا شے کے بغیر تغیر ناممکن ہے۔ بقول ارسطو تخلیق کاری میں چار عناصر شامل ہوتے ہیں۔ پہلا مواد (یعنی مادہ) دوسرا خیال (جو مادہ میں مضمر ہوتا ہے بعینہٖ جیسے لفظ میں اس کا معنی موجود ہوتا ہے) تیسرا عنصر مادہ کو منقلب کرنے والی قوت اور چوتھا وہ "مقصد" جو امکان کو حقیقت میں تبدیل کرنے یعنی مادہ کو خیال کے مطابق صورت عطا کرنے میں ظاہر ہوتا ہے۔ بقول جیریمی کیمپ بل[1] ارسطو کے مطابق فطرت میں منصوبہ مقصد اور انفرمیشن۔ یہ تینوں عناصر فعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں اور جدید حیاتیات نے بھی ان تینوں ہی کو سل (CELL) کے اندر کارفرما دیکھا ہے، چنانچہ بعض ماہرین نے ارسطو کے اس نظریے کو کہ "خیال" یا معنی بطور محفوظ انفرمیشن[2] مادے میں مضمر ہوتا ہے اور مادے ہی کے ذریعے خود کو منکشف کرتا ہے، حیاتیات میں DNA کے نظریے کے مماثل جانا ہے۔ میکس ڈلبروک[3] نے تو ازراہِ مذاق بے شک کہہ دیا ہے کہ اگر نوبل کمیٹی حیاتیات کے سلسلے میں بعد از مرگ نوبل پرائز دینے کا ارادہ کرے تو اس سلسلے میں بہترین امیدوار ارسطو کے سوا اور کوئی نہ ہوگا۔

ارسطو کے مطابق تخلیق کاری کے دوران جذبات کا تشنج رفع ہوجاتا ہے،

---

[1] JEREMY CAMPBELL:THE GRAMMATICAL MAN p.p268-273

[2] STORED INFORMATION

[3] MAX DELBRÜK

اس بات کو اس نے KATHARSIS کیا ہے۔ جذبات کے تشنج کے رفع ہونے کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار بحیثیت تخلیق کار نیز بحیثیت قاری تخلیقی عمل کے دوران اپنے فاضل اور بوجھل جذبات کو تج کر اعصابی تسکین حاصل کرتا ہے۔ اصلاً یہ نجات پاکر "سبح" تک پہنچنے کی ایک صورت ہے۔ دوسری طرف لانجنیس[1] نے ECSTASIS کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ تخلیق سے متعارف ہو کر انسان ایک عالمِ وجد میں چلا جاتا ہے۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق اعصابی تسکین "بوجھ" سے نجات پانے میں ہے۔ جس طرح ہوا کا دباؤ کم ہو جائے تو باہر سے ہوائیں اُمڈ آتی ہیں اسی طرح جب انسان جذباتی تشنج سے نجات پائے تو مسرت کی لہریں اُمڈنے لگتی ہیں۔ دوسری طرف لانجنیس کے مطابق تخلیق جذباتی تشنج کو رفع کر کے نہیں بلکہ براہِ راست اپنے لازوال حُسن سے وجد کا عالم طاری کر دیتی ہے۔

امتزاجی تنقید تخلیقی عمل کے باب میں افلاطون اور ارسطو کے نظریوں اور جمالیاتی حظ کی تحصیل کے سلسلے میں ارسطو اور لانجنیس کے نظریوں کے امتزاج کو بطور پس منظر قبول کرنے پر مائل ہے کیونکہ اس کے نزدیک تخلیقی عمل میں تخلیق کار ایک طرف تو ذات کی لازوال اور بیکراں روشنی کا نظارہ کرتا ہے تو دوسری طرف اس نورِ ازل کو سنگ، سُر، رنگ، لفظ وغیرہ کے ذریعے صورت پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ ایک طرف وہ خود فراموشی کے عالم میں اندر کے آہنگ کو سنتا ہے اور دوسری طرف آہنگ کی مدد سے مواد کی قلبِ ماہیت کرتا ہے۔ ایک طرف وہ کیتھارسس کے ذریعے جذباتی تشنج سے رہائی پاتا ہے اور دوسری طرف تخلیق کے حُسن سے آشنا ہو کر عالمِ وجد میں چلا جاتا ہے علاوہ ازیں وہ تخلیقی عمل کے دوران خود ہی تخلیق کا خالق بھی ہوتا ہے اور اس کا قاری یا ناظر بھی! بلکہ حیرت زا بات یہ ہے کہ وہ جب تک اپنی ان دونوں حیثیتوں کو بروئے کار نہ لائے

---

[1] LONGINUS

تخلیق کاری کے عمل میں کامیاب نہیں ہو سکتا جس کا مطلب یہ ہے کہ
تخلیقی عمل وہ منوّر لمحہ ہے جس میں تخلیق کار دو میں بٹ کر ہم کلامی کا آغاز
کرتا ہے یعنی خود ہی اپنے روبرو آ کھڑا ہوتا ہے۔ تخلیق اور تنقید کا یہ ایک
انوکھا رشتہ ہے جسے بالعموم نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

حاصلِ مطالعہ

۱

ہر چند تنقید نے پچھلے اڑھائی ہزار برس میں مختلف علوم سے متاثر ہو کر خود کو متعدد نئے نئے پیرایوں میں ڈھالا ہے تاہم بحیثیت مجموعی ان جملہ تنقیدی پیرایوں کو چند اہم تنقیدی "سلسلوں" میں بآسانی تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں ابرامزؔ نے چار "سلسلوں" کا ذکر کیا ہے۔ جن میں سے پہلا سلسلہ MIMETIC THEORIES کا ہے تنقیدی نظریات کا یہ "سلسلہ" فن کو نقل گردانتا ہے اور یوں اس یونانی نظریے کی پیروی کرتا ہے جس کے مطابق اصل چیز "خیال" ہے جس کی نقل یہ دنیا ہے۔ جب کوئی اس دنیا کی نقل اتارے تو وہ نقل در نقل کا مرتکب ہوتا ہے فن کار اسی لیے حقیقت سے دوہرے فاصلے پر ہے۔ مثلاً پلنگ کا خیال اصل شے ہے۔ جب کاریگر اس خیال کے مطابق پلنگ بناتا ہے تو گویا اس کی نقل کرتا ہے۔ مگر جب مصوّر اس پلنگ کی تصویر بناتا ہے تو وہ نقل در نقل کا مرتکب ہوتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کا یہ نظریہ اٹھارویں صدی تک روپ بدل بدل کر سامنے آتا رہا۔ اس کا لبِ لباب یہ تھا کہ ادب زندگی کا عکس پیش کرتا ہے یا اس کی نمائندگی کرتا ہے یا پھر وہ زندگی کا امیج ہے۔ اصلاً یہ تمام باتیں نقل MIMESIS ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔ لہٰذا ادب کے لیے یہ بات میزان مقرر ہوئی کہ کیا وہ فطرت کے مطابق ہے؟ یعنی کیا وہ اصل کی عکاسی کرنے میں کامیاب

لہ M.H.ABRAMS:THE MIRROR & THE LAMP (FIRST CHAPTER)

ہوا ہے ؟ ــــــ اٹھار ویں صدی کے ربع آخر میں تنقیدی نظریات کے اس تسلسلے میں ایک اور عنصر کا اضافہ ہونا شروع ہوگیا۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ ادب زندگی کی نقل تو ہے، مگر یہ ایک ایسی نقل ہے جو قاری کو احساسی سطح پر متاثر کرتی ہے۔ جس کا مطلب یہ تھا کہ اب ادب کا روئے سخن کائنات کے بجائے قاری کی طرف ہوگیا ہے۔

ابرامز نے تنقیدی نظریات کے دوسرے "سلسلہ" کو PRAGMATIC THEORIES کا نام دیا ہے۔ یہ سلسلہ اس بات کا موید ہے کہ ادب ایک ذریعہ ہے جسے کسی نہ کسی مقصد کے حصول پر منتج ہونا چاہیے۔ البتہ مقصد کے باب میں مختلف لوگوں نے مختلف طریق سے سوچا ہے۔ مثلاً آگسٹس کے زمانے میں ہورس نے یہ موقف اختیار کیا کہ شاعری کا بنیادی مقصد لطف مہیا کرنا ہے ملکہ الزبتھ کے زمانے میں سر فلپ سڈنی اور دوسرے ناقدین نے اخلاقیات کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی اور لطف اندوزی کو اخلاقی مقاصد کے تابع قرار دے ڈالا۔ سترھویں صدی میں ڈرائیڈن اور دوسرے ناقدین نے لطف اندوزی کو شاعری کا اصل مقصد جانا۔ تاہم اس زمانے میں اس خیال کو بھی تقویت ملی کہ اگر شاعری کچھ سکھائے تو اس کے لطف میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ اٹھار ویں صدی میں جانسن نے ڈراما کو زندگی کا آئینہ تو قرار دیا مگر ساتھ ہی اس بات کا بار بار اظہار بھی کیا کہ شاعری کا مقصد لطف اندوزی کے ذریعہ تربیت دینا ہے۔ نیز یہ کہ لطف اندوزی کا عمل صداقت اور اخلاقیات کی تکذیب نہ کرے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لیے شاعر پر لازم آیا کہ وہ فطرت کی عکاسی کے ساتھ ساتھ اپنے قارئین کے ذوق اور ضرورت کو بھی پیشِ نظر رکھے، چناں چہ اٹھارہویں صدی میں شاعر کا متخیلہ، باہر کی کائنات کا مرہونِ منت قرار پایا اور شاعر کے لیے یہ نسخہ تجویز ہوا کہ وہ شاعری کے ان نمونوں کی تقلید کرے جو اثر پذیری کے معاملے میں کامیاب ثابت ہو چکے تھے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہنا ممکن ہے کہ تنقید کے اس سلسلے نے افادیت اور

مقصدیت کو سب سے زیادہ اہمیت دی اور ادب پارے کو اس میزان پر تولا کہ کیا وہ اپنے قارئین بلکہ اپنے پورے زمانے کی ضروریات کی تکمیل میں مددگار ثابت ہوا ہے یا نہیں؟ مگر پھر رفتہ رفتہ قارئین اور ان کی ضروریات پس منظر میں چلی گئیں اور ان کی جگہ خود شاعر اور اس کی ضروریات نے لے لی۔ یوں تقلید اور تتبع کے مقابلے میں شاعر کی جودتِ طبع اور تخلیقیت کو اہمیت تفویض ہونا شروع ہو گئی۔

ابرامز نے تنقیدی نظریات کے اس تیسرے "سلسلے کو EXPRESSIVE THEORIES کا نام دیا ہے۔ اس سلسلہ" کا موقف یہ ہے کہ شاعری کی تخلیق، رجحانِ نقل MIMESIS کے تابع نہیں جیسا کہ ارسطو نے سوچا تھا اور نہ یہ قارئین کو متاثر کرنے کی ضرورت ہی کی زائیدہ ہے۔ (جیسا کہ نوکلاسیکی تنقید کا موقف تھا) بلکہ شاعری تو تخلیقی عمل کے دباؤ کے تحت اُبھرنے والے مشاہدات، تصوّرات اور محسوسات کے فن کارانہ اظہار کا نام ہے۔ اصلاً ایک فنی تخلیق شاعر کے باطن کی تجسیم کے سوا اور کچھ نہیں۔ لہٰذا شاعری اور اس کا مواد شاعر کی داخلی دنیا کے متحرک ہونے کا نتیجہ ہے۔ اس میں اگر باہر کی زندگی منعکس ہو تو وہ بھی لازمی طور پر شاعر کے باطن سے گزر کر شاعری کا جزوِ بدن بنے گی۔ تنقید کے اس سلسلے کا آغاز ورڈز ورتھ سے ہوا اور پھر انیسویں صدی نے اسے حرزِ جاں بنا لیا۔ ورڈز ورتھ نے شاعری کو SPONTANEOUS OVER-FLOW OF POWERFULL FEELINGS کہا تھا بعد ازاں اس کا یہ خیال اتنا مقبول ہوا کہ روپ بدل بدل کر ایک عرصہ دراز تک سامنے آتا رہا۔ بالخصوص جان اسٹورٹ مِل[1] تنقید کے اس سلسلے کا ایک اہم علم بردار ثابت ہوا۔ مِل نے ایک بات تو یہ کہی کہ شاعری میں پلاٹ یا کہانی

---

[1] JOHN STUART MILL

کی آمیزش ایک غلط بات ہے کیوں کہ یہ آمیزش محسوسات کے اظہار کے بجائے محض واقعات یا اشیا کے بیان پر منتج ہوتی ہے۔ دوسرے اس نے دو طرح کے شاعروں کا ذکر کیا ۔ وہ جو پیدائشی شاعر ہونے کے باعث فطرت کی دین ہیں۔ اور وہ جو اپنی محنت اور ریاضت سے شاعر کے درجے تک پہنچتے ہیں اور کلچر کی پیداوار ہیں۔ مِل نے تیسری بات یہ کہی کہ باہر کی زندگی تخلیقی عمل کے لیے زیادہ سے زیادہ ایک مہیج کی حیثیت رکھتی ہے ورنہ شاعری کی کائنات سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیوں کہ شاعری "شے" میں نہیں بلکہ شاعر کے زاویۂ نگاہ میں ہے۔ شاعری بقول مِل ان علامات (SYMBOLS) میں متشکل ہوتی ہے جو شاعر کے اعماق میں موجود محسوسات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ لعد ازاں ہیوم اور ایلیٹ کے ہاں جو تنقیدی رویہ پروان چڑھا اس کی ایک ہلکی سی تصویر مِل کے اس موقف میں بآسانی دیکھی جا سکتی ہے مِل نے چوتھی بات یہ کہی کہ شاعر تنہائی کے لمحات میں خود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ گویا شاعر کا مخاطب صرف ایک شخص ہے یعنی خود شاعر! یوں مِل نے صدیوں پرانے اس خیال کو کہ شاعری قارئین پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کام کے لیے گل افشانیٔ گفتار RHETORIC سے مدد لیتی ہے مسترد کر دیا اور کہا کہ یہ صفت بجائے خود شاعری کی کم زوری کا اعلامیہ ہے۔ کیٹس، شیلے اور کارلائل کا بھی قریب قریب یہی موقف تھا۔

بحیثیت مجموعی یہ کہنا ممکن ہے کہ تنقید کا یہ سلسلہ اس بات کو میزان مقرر کرتا ہے کہ کیا کسی شاعر کا کلام خلوص پر مبنی ہے ؟ یعنی کیا یہ شاعر کے محسوسات کی صحیح طور پر نمایندگی کرتا ہے اگر کرتا ہے تو سُبحان اللہ اور اگر نہیں کرتا تو پھر یہ شاعری نہیں ہے۔ سوال صرف یہ ہے کہ کلام کے پُر خلوص ہونے کا فیصلہ کون کرے گا ۔ خود شاعر تو کر نہیں سکتا۔ کیوں کہ وہ اس معاملے میں غیر جانبدار منصف نہیں ہے تو کیا پھر باہر کا قاری اس معاملے میں اپنی اہمیت نہیں منوائے گا ؟ ۔ مگر تنقید کا یہ سلسلہ اس بات کا کوئی جواب فراہم نہیں کرتا۔

ابرامز نے چوتھے سلسلے کو OBJECTIVE THEORIES ——
کا نام دیا ہے۔ یہ سلسلہ تخلیق کو ایک خود مختار اکائی تصور کرتا ہے جو اپنے اجزا کے ربطِ باہم سے متشکل ہوتی ہے اور اپنے اس "ہونے" ہی سے اپنے وجود کا ثبوت بہم پہنچاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیق کا وجود باہر کے عناصر سے مشروط نہیں ہے اور نہ اس کی "قدر و قیمت" کا تعین ہی باہر سے ہوتا ہے۔ تخلیق اپنا میزان خود ہے۔ تنقید کا یہ سلسلہ بیسویں صدی میں مقبول ہوا۔ مگر اس کی شروعات کو ارسطو کے ہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے ربع آخر اور انیسویں صدی میں بھی اس کے آثار جا بجا دکھائی دیتے ہیں۔ جرمن ناقدین نے بالخصوص کانٹ کے اس خیال پر اپنے نظریات کو استوار کیا کہ فن "بے مقصد مقصدیت[1] " کا اظہار ہے۔ ایڈگر ایلن پو کا خیال تھا کہ نظم صرف نظم کی خاطر لکھی جاتی ہے۔ "ادب برائے ادب" کی تحریک کا بنیادی موقف بھی یہی تھا کہ ادب کی ایک اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے۔ بیسویں صدی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بالعموم اور نئی تنقید کے علم برداروں مثلاً جان کرو رینسم نے بالخصوص "تخلیق" کی خود مختاری اور مقصود بالذات حیثیت کا اعلان کیا اور اسے دوسرے علمی شعبوں کے اثرات سے آزاد کرنے کی کوشش کی۔ اب توجہ اس امر پر مبذول ہونے لگی کہ تخلیق کے معنیٰ کو خود تخلیق کے پیکر سے برآمد کیا جائے اور باہر کا کوئی "معنیٰ" اس میں سمونے کے رائج رجحان کو مسترد کر دیا جائے۔

ابرامز نے تنقیدی سلسلوں کی یہ تقسیم ۱۹۵۳ء میں کی تھی اس وقت تک ساختیات کے تحت ابھرنے والے تنقیدی نظریات سامنے نہیں آئے تھے۔ ورنہ وہ تنقیدی نظریات کے اس پانچویں سلسلہ کا ذکر ضرور کرتا جو تخلیق کو سٹرکچر کے حوالے سے اور سٹرکچر کو رشتوں کے حوالے سے دیکھتا ہے اس

---

[1] ZWECKMASSIDKEIT OHNE ZWECK

سلسلۂ تنقید کے مطابق "معنی" تخلیق میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ قاری کے ہاں قرأت کے تجربے سے پھوٹتا ہے۔ سٹرکچرل تنقید نے لسانیات اور لسان فہمی سے بطور خاص مدد لے کر اپنا رُخ تخلیق کے بجائے تخلیق کی قرأت کی طرف کر کے تخلیق کار کے مقابلے میں قاری کو تمام تر اہمیت بخش دی۔ بعد ازاں DECONSTRUCTION کا جو نظریہ مقبول ہوا وہ بھی اصلاً سٹرکچرل تنقید ہی سے منسلک تھا اور تخلیق کی قرأت کو تمام تر اہمیت دینے کے حق میں تھا (اوپر سٹرکچرل تنقید نیز DECONSTRUCTION کے طریق کار کا تفصیلی ذکر ہو چکا ہے)

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو اب تک تنقید تین ادوار سے گزر چکی ہے۔ گراہم ہاؤ نے ان میں سے پہلے دور کو "قدیم تنقید" کا نام دیا ہے جس نے یہ دیکھنے کی کوشش کی تھی کہ کیا کہا گیا ہے اور کس اسلوب میں کہا گیا ہے۔ دوسرا دور علامت کی بالادستی کا تھا جس میں نظم کو ایک ایسی منفرد اکائی گردانا گیا جو اپنے جوہر کے سوا اور کسی شے کا ابلاغ نہیں کرتی یوں اس کی حیثیت موسیقی کے مماثل قرار پائی اور اس کا منبع غیب یا کوئی اُو ہی قوت متصور ہوا۔ عربی لفظ "شاعر" کا مفہوم ہی "جاننے والا ہے" یعنی جسے علم "عطا" ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں جولین جینز کا یہ موقف ہے کہ موسیقی کی طرح شاعری بھی دائیں دماغ کی پیداوار ہے اور ابتداً دیوتاؤں کی آواز کے روپ میں ظاہر ہوتی تھی[۲]۔ تیسرا دور جدید تنقید کا ہے جس میں علامتی زاویہ موجود ہے لیکن تجزیاتی اور تشریحی عمل پر سے پابندی اُٹھالی گئی ہے۔ اب نقاد نظم کو ایک ایسی علامتی ساخت قرار دیتا ہے جو کسی پہلے سے خلق شدہ حقیقت کی عکاس نہیں۔ بلکہ بجائے خود ایک نئی حقیقت

۱؎ GRAHAM HOUGH:AN ESSAY ON CRITICISM p.136

۲؎ JULIAN JAYNES:THE ORIGIN OF CONSCIO-USNESS IN THE BREAK DOWN OF BICAM-ERAL MIND p.377

ہے گویا اب نظم میں چھپے ہوئے معنیٰ کی تلاش نہیں ہوتی بلکہ قرأت کے عمل میں معنیٰ تخلیق ہوتا ہے۔

۲

تنقیدی نظریات اور پھر ان نظریات کے یہ "سلسلے" اپنی اپنی مشعل اٹھائے فن کی پُراسراریت کے اندر اترنے کی کوشش کرتے رہے ہیں لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ ان میں سے ہر تنقیدی نظریے یا سلسلے نے اپنے لیے مشعل کسی نہ کسی متوازی شعبۂ علم سے مستعار لی ہے، مثال کے طور پر یونانی فلسفے میں "رجحانِ نقل" کے تصور نے عصری تنقید کو ایک مشعل تھمادی جس کی روشنی میں اس نے دو ہزار سال تک اپنا سفر جاری رکھا۔ اسی طرح فلسفے میں EPISTEMOLOGY کے نظریے نے تجزیاتی تنقید کو جنم دیا اور تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ کی راہ ہموار ہوگئی۔ بیسویں صدی میں طبیعیات نے یہ موقف اختیار کیا کہ شے کا اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے بلکہ وہ رشتوں (دھاگوں) سے عبارت ہے اس سے سٹرکچرل تنقید نے روشنی حاصل کی۔ اسی طرح مارکس کے نظریے نے مارکسی تنقید کو فلسفہ جمالیات نے جمالیاتی تنقید کو یونگ کے آرکی ٹائپ کے تصور نے آرکی ٹائپل یا اسطور تنقید کو، ساشیر اور پرس[1] کے فلسفۂ لسانیات نے تنقید میں نشان فہمی اور لسانی تجزیے کے رُجحان کو اور فرائڈ کی تحلیلِ نفسی نے اسی نام کے تنقیدی مکتب کو جنم دے ڈالا۔

جس طرح عام زندگی میں فرد کسی ایک مذہب، فرقے، سیاسی یا سماجی نظریے سے منسلک ہو کر دوسرے فرقوں یا نظریوں سے بے اعتنائی برتتا بلکہ بعض اوقات بیک جنبشِ قلم انھیں مسترد بھی کر دیتا ہے بالکل اسی طرح ادبی تنقید کے معاملے میں بھی اکثر و بیشتر کسی ایک تنقیدی مسلک کی پیروی کے شواہد ملتے ہیں۔

---

[1] PEARCE

اور چوں کہ مذہبی یا معاشی یا نظریاتی مسلک کا تحفظ اصلاً تحفظِ ذات کا مسئلہ ہے للہٰذا لوگ باگ ڈائیلاگ کے بجائے مناظرے میں مبتلا ہوتے ہیں تاکہ خطرے کا سدِ باب کیا جا سکے۔ اس خاص انسانی رویّے نے تنقید کو نقصان پہنچایا ہے کیوں کہ تنقید تو ڈائیلاگ سے پھلتی پھولتی ہے نہ کہ مناظرے سے۔ مناظرے کی صورت میں تو اپنے نظریاتی حصار کو ترک کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا البتہ ڈائیلاگ کی صورت میں انسان آزادہ روی کا مظاہرہ کرتا ہے جس سے افہام و تفہیم کی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ تنقید اگر ڈائیلاگ کو قبول کرے تو پھر مارکسی تنقید، نفسیاتی تنقید، اخلاقی تنقید، تاریخی تنقید اور اسی وضع کے دوسرے تنقیدی مکاتب کا ذکر کم ہو جائے اور ادبی تخلیق کی پرکھ کے سلسلے میں ہر قسم کی شعل کو استعمال کرنے کی روش وجود میں آجائے، چاہے اس سے پھوٹنے والی روشنی کا رنگ سرخی مائل ہو یا سبزی مائل! دراصل تنقید کے باب میں امتزاجی تنقید کی ضرورت ہے جس کی مٹنت میں جملہ تنقیدی زاویے دھاگوں کی طرح شامل ہوں۔ تاہم واضح رہے کہ سٹرکچر اپنے اجزا کی "حاصل جمع" نہیں ہوتا بلکہ اس سے کچھ زیادہ ہوتا ہے۔ اسی طرح امتزاجی تنقید بھی مختلف تنقیدی مکاتب کا حاصل جمع نہیں ہے بلکہ ان کی آمیزش سے ایک ایسی نئی صورت میں نمودار ہوتی ہے جس کی ایک اپنی نامیاتی اکائی صاف دکھائی دے رہی ہے۔ محمود ہاشمی دوران کے بعد مشتاق قمر نے اوّل اوّل اس قسم کی تنقید کو امتزاجی تنقید کا نام دیا تھا۔ یہ نہایت موزوں نام ہے۔ بشرطیکہ امتزاج کو حاصل جمع کے معنوں میں نہ لیا جائے چوں کہ تنقید کا یہ مکتب کسی خاص تنقیدی نظریے کا پابند نہیں ہے اس لیے اس فرقہ پرستی یا نظریاتی تنگ نظری سے بھی محفوظ ہے جس میں اکثر مکاتب مبتلا ہو جاتے ہیں جب وہ تخلیق کو پڑھتے ہوئے اس میں اپنے نظریاتی جھکاؤ کا ثبوت ڈھونڈتے ہیں یا اپنی مخصوص نظریاتی تنگنائے سے تخلیق کو گزار کر اس کی آفاقیت کو داغدار کر دیتے ہیں۔ تنقیدی جبر کی یہ صورت تخلیق کی پرکھ

کے سلسلے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ امتزاجی موقف کا حامل نقاد جب تخلیق سے روشناس ہوتا ہے تو کھلے دل و دماغ کے ساتھ تخلیق کے عمق اور وسعت سے آشنا ہونا اور یوں "قاری" کا روپ دھار لیتا۔ قاری کی کارکردگی کے ضمن میں وولف گینگ آئسر WOLFGANG ISER کا خیال ہے کہ تخلیق کے اندر جا بجا خلا ہوتے ہیں جنھیں قاری ایک تخلیقی جست کی مدد سے پُر کرتا ہے اسی طرح مائیکل ریفاٹری MICHAEL RIFFATERRE کا خیال ہے کہ قرأت کے دوران نظم کے اندر کی رکاوٹیں بجائے خود نظم کے معنیٰ کی نشاندہی کرتی ہیں[۱]۔ عرصہ ہوا میں نے غزل کا مزاج متعیّن کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے فرش کی سلوں کی طرح ہموار سطح کو پیش نہیں کرتے بلکہ زینے کے دو قدموں کی طرح اس طور اُبھرتے ہیں کہ ایک قدم دوسرے قدم سے نسبتاً اُونچا ہوتا ہے گویا ان دونوں قدموں میں ایک رکاوٹ سی اُبھر آتی ہے جسے غزل کا قاری اپنے تخلیقی عمل سے عبور کرتا ہے۔ اس عمل کو میں نے تخلیقی جست کا نام دیا تھا۔ ایک اور جگہ میں نے لکھا تھا۔

" جب فن کار کوئی شے تخلیق کرتا ہے تو تخلیق اظہار سے ابلاغ کی طرف سفر کرتی ہے مگر جب فن کار کے ہاں جسم حاصل کرنے کے بعد باہر کے قاری تک پہنچتی ہے تو قاری تخلیق کے جسم کو زینہ بنا کر واپس اس رُوح تک رسائی پانے کی کوشش کرتا ہے جسے شاعر کے ہاں اظہار کا نام ملا تھا گویا وہ فن کار ہی کی طرح ایک تخلیقی جست بھرتا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اس کی جست اظہار سے ابلاغ کے بجائے ابلاغ سے اظہار کی طرف ہوتی ہے یعنی ایک اُلٹا تخلیقی عمل وجود میں آجاتا ہے۔"

قاری کے سلسلے میں بھی میں نے تین صورتوں کی نشاندہی کی تھی۔ ایک تو وہ

ہ

---

[۱] JONATHAN CULLER:ON DECONSTRUCTION p.69(1983)

عام قاری جس کی حیثیت کنزیومر CONSUMER کی ہے۔ دوسرا قاری خود تخلیق کار ہے۔ تیسرا قاری زمانہ ہے جو عام قاری کا اجتماعی روپ ہے عام قاری تو مصنّف کی شخصیت سے متاثر ہو کر یا اپنے دور کے ادبی مشن کے تابع ہو کر یا ادب پارے میں اپنے عصر کے مسائل کے انعکاس سے لطف اندوز ہو کر جو تنقیدی فیصلے کرتا ہے ان پر بالعموم تعصبات غالب ہوتے ہیں۔ مگر قاری کا اجتماعی روپ "زمانہ" ہے جو تعصبات سے آزاد ہو کر اپنا فیصلہ دیتا ہے لیکن اس فیصلے کو سننے کے لیے برس ہا برس تک انتظار کرنا پڑتا ہے۔ امتزاجی رویّے کے حامل نقّاد کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ قاری کے اجتماعی روپ یعنی زمانے کی آواز کو بروئے کار لاتا ہے۔ مگر ساتھ ہی وہ تخلیق کار کی اپج اور تخلیقیت سے بھی بے نیاز نہیں رہتا کیوں کہ ایسی صورت میں وہ تخلیقی جست سے محروم ہو سکتا ہے۔ چناں چہ ایسے "نقاد قاری" کی قرأت تخلیق کو ازسرِ نو تخلیق کرتی ہے اور یہی اصل بات ہے۔

"امتزاجی تنقید" اپنی ابتدا اس بات سے کرتی ہے کہ کیا زیرِ نظر تخلیق ذہنی اور ذوقی سطح پر متاثر کرتی ہے؟ اکثر تنقیدی مکاتب نے اس بنیادی بات کو نظر انداز کیا ہے۔ حال آں کہ تخلیق کی قدر و قیمت کا تعیّن ایک ذوقی عمل ہے جس کی موجودگی نقّاد کے حلفیہ بیان سے نہیں بلکہ اس کے ردِّ عمل سے مترشّح ہونی چاہیے۔ ایک اچھی تخلیق اس پر اسراریت کی بنا پر ادب قرار پاتی ہے جو اس کے سٹرکچر میں موجود قوّتوں کے متحرک ہو کر ایک دوسرے کے نیز باہر کی قوتوں کے رو بہ رو آنے سے جنم لیتی ہے بالکل جس طرح درخت کے اندر کا حیاتیاتی عمل اور باہر کا ردِّ عمل بالآخر پھول کی خوشبو پر منتج ہوتے ہیں۔ یہ خوشبو اس درخت کا "دستخط" ہے اور اسے دیگر تمام انواع کے درختوں سے متمیّز کرتا ہے۔ اسی طرح ہر اچھی تخلیق کا بھی ایک "دستخط" ہوتا ہے جسے قاری یا نقّاد پہچان لیتا ہے (بشرطیکہ وہ ذوقی اور ذہنی قوت سے آشنا ہو) بلکہ یہ

کہنا چاہیے کہ نقّاد یا قاری کی قرأت ہی سے اس دستخط کے نقوش ابھرتے ہیں اور ایک نیا معنی تخلیق ہوتا ہے مگر یہ معنی محض ایک عنصر نہیں ہے بلکہ اپنے اندر معنی کے متعدد دائروں کو چھپائے ہوتا ہے۔ امتزاجی نقّاد کا کام ان دائروں کو بے نقاب کرنا ہے تاکہ معنی کے پرت کھلتے چلے جائیں. چناں چہ وہ تخلیق کے جسمانی پیکر کے تجزیے سے اپنی کارروائی کا آغاز کرتا ہے۔ پھر وہ تخلیق کو اس کے عہد کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے. پھر اسے تاریخی، سوانحی یا نظریاتی عوامل کی روشنی میں رکھتا ہے۔ آخر آخر میں عارضی یا دائمی ہونے کے بارے میں اپنا فیصلہ دیتا ہے تاہم واضح رہے کہ وہ ہر تخلیق پر اس عمل کو میکانکی انداز میں نہیں آزماتا۔ دراصل تخلیق جب نقّاد کے روبرو آتی ہے تو دونوں میں ایک "مہابھارت" چھڑ جاتی ہے۔ نقّاد تخلیق کو تجزیے کے نورانی دائرے میں لاکر اسے بے لباس کرنا چاہتا ہے اور تخلیق اپنی پُراسراریت کی بنا پر ناقد کے لیے چھوئی موئی ثابت ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ ساتھ ہی وہ خود نقاد یا قاری کے اندر بھی ایک متوازی تخلیقی عمل کو جنبش دے دیتی ہے۔ چناں چہ اس آویزش سے تخلیق کے معنیاتی دائرے ایک HIERARCHY کی صورت میں پھیلتے چلے جاتے ہیں اگر نقّاد کے پاس محض ایک مشعل ہو تو وہ اس مشعل کی روشنی سے تخلیق کے بطون تک رسائی پانے کی کوشش کرے گا لیکن اگر نقّاد کو محسوس ہو کہ "تخلیق" خود کو منکشف کرنے کے لیے ایک سے زیادہ مشعلوں کا تقاضا کر رہی ہے تو پھر اسے دیگر مشعلوں کا بھی اہتمام کرنا ہوگا۔ فرقہ پرست تنقید کا یہی نقص ہے کہ وہ تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے محض اپنے نظریاتی عقیدے کا اثبات تلاش کرتی ہے۔ یوں تخلیق کا معنی سکّے پر درج "قیمت" کی صورت اختیار کر لیتا ہے لیکن اگر نقّاد کھلے دل و دماغ کے ساتھ تخلیق کی طرف پیش قدمی کرے تو تخلیق بھی اپنے بندِ قبا کو ڈھیلا چھوڑ دے گی اس مقام پر یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ تخلیق کی طرح اس کا قاری یا نقّاد بھی اپنی جگہ ایک "بند دنیا" ہے جس کی تہیں مخفی ہوتی ہیں۔ جب

یہ قاری تخلیق کے روبرو آتا ہے تو دونوں ایک دوسرے کی کشش ثقل میں مبتلا ہوکر اپنے اپنے بندِ قبا کھولنے پر مائل ہو جاتے ہیں۔ عشق کے معاملے میں بھی یہی کچھ ہوتا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک دوسرے کے روبرو آ کر منقلب ہو جاتے ہیں۔ اس حد تک کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان میں سے عاشق کون ہے اور معشوق کون! تخلیق اور اس کے قاری کا یہی وہ رشتہ ہے جس سے نئے معانی جنم لیتے ہیں۔

نئے معانی کا ذکر آیا ہے تو "نئی تنقید" کا مکرر ذکر بے جا نہ ہوگا جس نے یہ فرض کر لیا تھا کہ معنیٰ تخلیق کے اندر اس طرح موجود ہوتا ہے جیسے جسم کے اندر رُوح! ۔ ہیئت اور مواد کی یہ دوئی کوئی نئی بات نہیں تھی کیوں کہ تنقید نے ہمیشہ اس دوئی کو نشان زد کیا ہے بلکہ مذہب اور فلسفہ اور تصوّف نے بھی ہمیشہ اسے اپنا موضوع بنایا ہے۔ البتہ "نئی تنقید" نے یہ کیا کہ خود کو تخلیق کے اس معنیٰ پر مرتکز کر لیا۔ جو اس کے مخصوص مواد کا زائیدہ تھا اور اس بات کو نظرانداز کر دیا کہ تخلیق کا معنیٰ صرف اس کے اسلوب کی بُنت میں شامل نہیں ہوتا بلکہ تخلیق کے ان رشتوں میں بھی مضمر ہوتا ہے جو وہ اپنے عصر، اپنی کائنات، اپنے ماضی اور مستقبل نیز اپنے قاری سے قائم کرتی ہے۔
"نئی تنقید" نے کیا تو یہ کیا کہ تخلیق میں نظر آنے والے معانی کی تشریح تک خود کو محدود کر لیا۔ بعد ازاں نارتھ روپ فرائی[1]، لیکاں[2] اور دوسرے ناقدین نے اس تشریحی رویّے کو مُسترد تو کیا لیکن مآلِ کار خود بھی ایک نئی تشریح سے لیس ہو کر سامنے آ گئے۔

دراصل کسی بھی تخلیق کے معنیاتی دائرے کو گرفت میں لینے کے لیے نقّاد کے لیے لازم ہے کہ وہ تخلیقی عمل کی کارکردگی سے آشنا ہو بلکہ اس تجربے سے

---

[2] LACAN [1] NORTHROPE FRY

گزرا ہوتا کہ وہ تخلیق کار کے نقوشِ قدم کو پہچان سکے ۔ فی الواقعہ تخلیق کرنے والا تخلیق میں کوئی معنیٰ سمونے کی کوشش نہیں کرتا جسے قاری یا نقاد بعد ازاں تلاش کرتا پھرے اگر ایسا ہو تو پھر تخلیق کار کی حیثیت اس سمندری ڈاکو کی ہو گی جو لوٹ کا مال کسی جزیرے میں چھپا دیتا ہے اور اس کی بازیابی کے لیے ایک نقشہ بھی مہیا کر دیتا ہے جس کی مدد سے آنے والے زمانے کا مُہم جُو دفینے کی تلاش کرتا ہے نقاد کی حیثیت مُہم جو کی نہیں اور نہ تخلیق کار کی حیثیت اس سمندری ڈاکو کی ہے جو اپنے خزانے کو لفظ کی زمین میں دفن کرنے پر مجبور ہو تخلیق کار کا کام تو یہ ہے کہ وہ اپنے تخلیقی عمل سے لفظ اور خیال ایسی گری پڑی اشیا کو صیقل کر کے آئینے میں تبدیل کر دے اس طور کہ آئینہ ایک طرف تو اپنے قاری اور اس کے عہد کو منعکس کرنے لگے اور دوسری طرف خود اپنی بعید ترین تہوں کو بھی سطح پر لے آئے

۳

رہا قاری یا نقّاد کا معاملہ تو جب وہ تخلیق کے رو برو آتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ آئینہ صفت تخلیق نے اسے منعکس کر دیا ہے اس طور کہ اس کی پوری ذات اپنی ساری تہوں کے ساتھ اس کے سامنے "غیر ذات" بن کر ابھر آئی ہے ۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ "تخلیق" کی قرأت میں اپنے آپ کو از سرِ نو تخلیق کرتا ہے ۔ یہی اعلا فن کا امتیازی وصف ہے کہ وہ قاری کو (چاہے وہ زمانہ ہو یا فرد) اپنے سے متعارف ہونے کا موقع عطا کرتا ہے ۔ مگر آئینے آئینے میں بھی فرق ہوتا ہے ۔ بعض آئینہ صفت تخلیقات زمانی اور مکانی طور پر ایک محدود زد کی حامل ہوتی ہیں لہٰذا ایک دہائی یا ایک زمانے، ایک قاری یا سو قارئین کی حد تک تو فعال ثابت ہوتی ہیں ۔ مگر اس کے بعد بے کار ہو جاتی ہیں جب کہ بعض تحریریں اس طور صیقل ہو جاتی ہیں کہ ان کا افقی پھیلاو لا محدود اور زمانی تناظر بے کنار ہو جاتا ہے گویا وہ ٹائم بیریئر[1] کو اسی طرح توڑنے پر قادر ہوتی ہیں جیسے جیٹ ہوائی جہاز

---

[1] TIME BARRIER

ساؤنڈ بیریئر[1] کو توڑتے ہیں۔ مگر چوں کہ ابھی فنونِ لطیفہ کی عمر ساڑھے چار یا پانچ ہزار سال سے تجاوز نہیں کر سکی لہٰذا یہ کہنا قبل از وقت ہے کہ فن کا ٹائم بیریئر کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ فن دس ہزار یا ایک لاکھ برس کے بیریئر کو توڑ ہی نہ سکے تاہم اصولی طور پر بات درست ہے کہ ہر وہ تخلیق جو زمانوں کو عبور کرتی ہے دراصل منعکس کرنے کی ایک لازوال قوت سے لیس ہوتی ہے ورنہ وہ وقت کی راکھ میں دب کر معدوم ہو جائے۔

مبادا اس سے یہ گمان گزرے کہ میں تنقید کے MIMETIC رویے کی سفارش کر رہا ہوں، مجھے اس بات کی صراحت کرنے دیجئے کہ میرا موقف یہ نہیں کہ تخلیق صرف اپنے سے باہر کی دنیا یا اپنے اندر کی کائنات کو منعکس کرنے پر مامور ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ تخلیق اپنی جگہ پر ایک بند اور سربمہر کائنات ہے جب تک قاری اس کے روبرو نہیں آئے گا یہ بند کائنات متحرک ہونے یا منعکس کرنے کی صلاحیت سے محروم رہے گی۔ دوسری طرف قاری بھی کوئی ٹھوس شے نہیں ہے جس کا کام محض منعکس ہونا ہے۔ قاری جب تخلیق کے روبرو آتا ہے تو اس کی اپنی حیثیت بھی ایک آئینہ کی ہوتی ہے۔ گویا قاری اور تخلیق دو آئینوں کی طرح ایک دوسرے کے روبرو آتے ہیں، چناں چہ عکس در عکس کا ایک سلسلہ جنم لیتا ہے جس میں کوئی عکس بھی آخری عکس نہیں ہوتا۔ اسی عمل میں قاری اپنی ذات کی وسعت اور عمق سے آشنائی حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح خود تخلیق پر اس کے معنیاتی آفاق منکشف ہونے لگتے ہیں۔ قاری ایک فرد بھی ہو سکتا ہے اور زمانہ بھی، لہٰذا بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر فرد یا زمانے کی اپنی ذات، اپنا معنیٰ، اپنی شناخت ہوتی ہے۔ جو تخلیق کے آئینے میں دیکھے بنا سطح پر نہیں آتی۔ اسی طرح تخلیق کا باطن بھی قاری کی نظروں کے لمس کے بغیر سطح پر نہیں آ سکتا، لہٰذا یہ ایک دوہرا عمل ہے

---

[1] SOUND BARRIER

جس میں دونوں فریق نہ صرف ایک دوسرے کو دریافت کرتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو از سرِ نو تخلیق بھی کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ تخلیق کے مطالعہ کے بعد قاری وہ نہیں رہتا جو تخلیق کے مطالعہ سے پہلے تھا اور نہ تخلیق ہی اس صورت میں باقی رہتی ہے جو وہ قرأت سے پہلے تھی۔ یوجین[1] مارآئس نے کیڑوں مکوڑوں پر لکھی گئی اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھا ہے کہ پَر آگ آنے کے بعد نر اور مادہ کیڑے بعض اوقات دو دو سال تک اپنے گھونسلے میں پڑے رہتے ہیں اور انھیں ایک دوسرے کی جنسی تخصیص کا احساس تک نہیں ہوتا۔ مگر پھر ایک روز بارش کا چھینٹا پڑنے کے بعد نر اور مادہ دونوں گھونسلے کو خیرآباد کہہ کر پہلی بار باہر کی دنیا میں اڑان بھرتے ہیں۔ یہ اُڑان ایک فٹ کی بھی ہو سکتی ہے اور دس میل کی بھی۔ مگر اس کے فوراً بعد ان دونوں کے پَر جھڑ جاتے ہیں اور انھیں ایک دوسرے کے "وجود" کا احساس ہو جاتا ہے یعنی ان میں ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ باغِ عدن میں آدم اور حوا کسی رشتے میں منسلک ہوئے بغیر نجانے کب سے زندگی بسر کر رہے تھے کہ ایک دن انھوں نے اُڑان بھری ان کی آنکھوں میں پہچان کا کوندا چمکا اور پھر ان میں ایک رشتہ قائم ہو گیا اس رشتے کو ہم مکان SPACE اور زمان TIME کا ربطِ باہم بھی کہہ سکتے ہیں اور عکس در عکس کا رشتہ بھی۔ قاری اور تخلیق کا رشتہ بھی اسی نوعیت کا ہے جب تک یہ دونوں اپنے اُوپر سے زنگ اتار کر (جو پَر جھڑنے کے مترادف ہے) ایک دوسرے کے رُوبرو نہ آئیں وہ ایک دوسرے کو منعکس نہیں کر سکتے اور جب تک منعکس نہ کریں معنیٰ آفرینی کے عمل میں مبتلا نہیں ہو سکتے۔

تصوف میں سالک عشق کی قوت سے لیس ہو کر جب حقیقتِ عظمیٰ کے رُوبرو آتا ہے تو اس میں جذب ہو جاتا ہے (یعنی قطرہ سمندر میں مل کر سمندر ہو

---

[1] EUGENE MARRIS:WHITE ANTS

جاتا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حقیقتِ عظمٰی کے آئینے میں جب اپنا عکس دیکھتا ہے تو اسے اپنا انفرادی رُخ نہیں بلکہ اجتماعی رُخ نظر آتا ہے اور وہ محسوس کرتا ہے کہ جز واور کُل قطرے اور سمندر میں دوئی کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ اس کے برعکس جب قاری تخلیق کے رُدبرو آتا ہے تو خود بھی آئینہ بن جاتا ہے یوں کہ اگر ایک طرف وہ تخلیق میں منعکس ہوتا ہے تو دوسری طرف خود تخلیق اس میں اپنا عکس دیکھتی ہے۔ اس عمل میں دونوں کی اپنی اپنی جداگانہ حیثیت باقی نہیں رہتی یعنی ناظر اور منظور ایک دوسرے کے رُوبرو تو ہوتے ہیں۔ تاہم وہ ایک دوسرے سے عکس در عکس کے رشتے میں منسلک بھی ہو جاتے ہیں تصوّف کی یک رنگی کے مقابلے میں فن کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کا یہی سبب ہے۔ صوفی کائنات کی کثرت اور تنوّع اور معانی کی بوقلمونی کو یک جا کر کے محض ایک معنیٰ کو جنم دیتا ہے جو وہ "خود" ہے جب کہ قاری یا ناقد تخلیق اور اس کے اسرار سے روشناس ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ اپنی قرأت کے ذریعے معانی کی تخلیق کرتا ہے چوں کہ کائنات میں معانی کی تہوں کی کوئی حد نہیں ہے اور تخلیق بھی معنیاتی اعتبار سے بے کنار ہوتی ہے لہٰذا قاری یا ناقد تخلیق کی پُراسراریت کا کبھی پوری طرح احاطہ نہیں کرسکتا۔ ویسے قاری یا نقّاد کا منصب احاطہ کرنا ہے بھی نہیں۔ اس کا منصب تو فقط یہ ہے کہ اپنی ذات کے آئینے کو آئینہ صفت تخلیق کے رُوبرو لاکر "معنیٰ آفرینی" کے عمل کو جنبش دے۔ اس عمل میں قاری تخلیق کے لیے مہیّج ثابت ہوگا اور خود تخلیق قاری کے لیے ایک مہیّج بن جائے گی۔ واضح رہے کہ تخلیق کی طرح قاری بھی زرہ بکتر پہنے ہوتا ہے۔ تخلیق لفظیات کا زرہ بکتر اور قاری تعصبات کا! مگر جب وہ ایک دوسرے کے رُوبرو آتے ہیں تو باہمی حرارت سے دونوں کے زرہ بکتر پگھل جاتے ہیں۔ یہ وہی بندِ قبا کے کھلنے کا عمل ہے جس کا اُوپر ذکر ہوا۔ تخلیق کار بھی جب تک پگھلنے کے اس عالم سے نہ گزرے تخلیق کاری کے عمل میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو تخلیق کی قرأت کا عمل

بھی اصلاً تخلیق کاری ہی کا عمل ہے، چناں چہ تنقید (یعنی قرأت) کو ایک غیر تخلیقی کارروائی یا ایک ثانوی تخلیقی عمل قرار دینا نارواہے حقیقت یہ ہے کہ تخلیق اور اس کی تنقید میں ایک گہرا نامیاتی رشتہ ہے۔ نقاد (یا قاری) جب تخلیق کو پرکھتا ہے تو اس عمل سے اپنے اندر کی کائنات کو کشادہ کرتا ہے اور تخلیق جب تنقید کے لمس سے آشنا ہوتی ہے تو معنیٰ آفرینی کے ایک نئے دور کا آغاز ہو جاتا ہے۔

۴

تنقید نے یہ سوال بار ہا کیا ہے کہ کیا ادب کی بوقلمونی اور تنوّع کے عقب میں کوئی ایسا سسٹم جوہر یا اصل الاصول نہیں ہے جسے شعریات یعنی POETICS کہا جا سکے؟ جواباً کئی نظریے ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہر تخلیق ایک خود مختار اکائی ہے جس کا باہر کے کسی جوہر یا سسٹم سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ دوسرا یہ کہ تخلیق غیب سے آتی ہے اور اس جوہر یا "خیال" کا اظہار ہے جو مظاہر سے ماورا ہے۔ تیسرا یہ کہ خود تخلیق کا سٹرکچر ہی اس کی POETICS ہے۔ ساختیاتی تنقید نے بالخصوص اس نظریے کو اپنا لیا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ تخلیق میں پہلے سے کوئی معنیٰ موجود نہیں ہوتا بلکہ قرأت کے دوران نقاد یا قاری معنیٰ کی تخلیق کرتا ہے اور یہ معنیٰ زیادہ تر متن کے چاک یا GAP میں سے نظر آتا ہے اس کی مثال یوں دی گئی ہے کہ جس طرح لباس کے چاک میں سے نسوانی بدن کا کوئی حصہ نظر آ جائے تو اس کا اثر ECSTACY کی صورت میں مرتب ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب قرأت کے دوران معنیٰ کا لشکارہ جنم لیتا ہے تو قاری کو ایک انوکھی لذت ملتی ہے۔ یہ عمل اس عارفانہ کیفیت کے مماثل بھی ہے جس کے دوران عارف، موجود کی جھری میں سے "ابدیت" کی جھلک پانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ مگر ساختیاتی تنقید کسی ماورا حقیقت، معنیٰ، یا عقب میں موجود "جوہر" کا اقرار نہیں کرتی۔ تخلیق کے بارے میں اس کا موقف یہ ہے کہ

وہ اپنے اندر کے MODE یا سٹرکچر سے وجود میں آتی ہے۔ ڈیریڈا نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ جاننے کے دو طریق ہیں۔ ایک یہ کہ اس عظیم صداقت کو جانا جائے جس سے یہ سب کچھ عالم وجود میں آیا۔ دوسرا یہ کہ یہ سب کچھ جو "موجود" ہے اسے ایک فعّال شئے سمجھا جائے جو خود اپنی تخلیقی کارکردگی کی مظہر ہے اور عقب کے کسی سسٹم کی طالب نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کی POETICS باہر کے کسی جوہر یا اصل الاصول کے تابع نہیں بلکہ خود اپنے ہونے سے مرتب ہوتی ہے۔

مختلف نظریات کی ان تمام ترموشگافیوں کے باوجود بات اس بنیادی صورتِ حال کو پار نہیں کر پاتی کہ کائنات یا تو اپنے سے باہر کے کسی جوہرِ اعظم کی تخلیق ہے یا پھر وہ خود ایک جوہر ہے جو ہمہ وقت شگفتنِ ذات میں مبتلا ہے۔ مراد یہ کہ جوہر چاہے اصل الاصول کی صورت میں ہو یا شگفتنِ ذات کی صورت میں یہ نظریات اس کے ہونے کا قرار ضرور کرتے ہیں۔ ہر چند ساختیاتی تنقید باہر کے جوہر کو تسلیم نہیں کرتی تاہم اندر کے جوہر سسٹم یا POETICS سے اسے بھی انکار نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ "تخلیق" بیک وقت تخلیق کار اور تخلیق کے قاری کی باہمی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ اس کی حیثیت اس عمل کی ہے جس میں دو آئینے رُوبرو آکر محض ایک دوسرے کو منعکس نہیں کرتے بلکہ ایک دوسرے کی قوّتِ انعکاس کو بھی متحرک کرتے ہیں اور یوں امکانات کے در وا کر دیتے ہیں واضح رہے کہ ادبی تخلیق کی اہمیّت اس بات میں نہیں کہ اس نے دو ٹوک انداز میں کیا کہا ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ اس نے کیا نہیں کہا ہے۔ یہ "نہ کہتے ہوئے" بھی بہت کچھ کہہ جانا ایک اعلا تخلیق کا امتیازی وصف ہے اسی طرح اچھی تنقید کا منصب یہ نہیں کہ وہ تخلیق کے مقرر اور متعیّن معانی کو کھول کر بیان کرے بلکہ تخلیق میں مستور "اَن کہی" کے دامن کو بار بار چھونے میں کامیاب ہو۔ اسی میں تنقید کی تخلیقیت کا سارا راز مضمر ہے کیوں کہ اس کا کام محض "تخلیق" کو جھاڑ پونچھ کر چمکانا نہیں ہے بلکہ اس کے بطون میں اتر کر اس "عظیم اسرار" کو مس

کرنا بھی ہے جو تخلیق میں بطور "جوہر" موجود ہوتا ہے ایسا کرنے کے لیے تنقید پر لازم ہے کہ وہ نہ صرف خود ایک آئینے میں تبدیل ہو کر تخلیق کی عکاسی کرے۔ بلکہ قوّتِ انعکاس بن کر تخلیق کی قوّتِ انعکاس کو متحرک بھی کرے صرف اسی صورت میں تخلیق "ان کہی" کو چھونے کی اجازت دے سکتی ہے۔ تنقیدی عمل سے پہلے خود تخلیق کا "جوہر" بھی ایک نامعلوم اور ناموسوم شئے تھا جسے تنقید کا لمس ہی متحرک کرنے گویا وجود میں لانے میں کامیاب ہوا تاہم تنقید کے باب میں اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ نقاد کئی طرح کے ہیں۔ مثلاً ایک نقاد تو وہی عام سا قاری ہے جو اپنے تعصّبات اور ترجیحات کی زد پر ہے۔ دوسرا نقاد زمانہ ہے جو وقت گزرنے کے بعد ہی فعّال ہوتا ہے، مگر ایک تیسرا نقّاد خود تخلیق کار ہے جو ایک طرح سے آنے والے زمانے کا روپ بھی ہے یوں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ تخلیق نہ صرف تخلیق کار کے عملِ تخلیق کی زائیدہ ہے بلکہ اس کے "عملِ تخلیقِ مکرّر" کا "نتیجہ بھی ہے۔ ایسے عالم میں تخلیق اس صورتِ حال کی مظہر دکھائی دے گی جس میں خود تخلیق کا خالق دو میں تقسیم ہو جاتا ہے یعنی تخلیق کار اور قاری میں —— یوں وہ دو آئینوں میں ڈھل کر خود ہی اپنی کائنات کی تخلیق بھی کرتا ہے اور اس کا نظّارہ بھی! اس زاویے سے دیکھیے تو خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گلِ کوزہ کا ایک نیا مفہوم نظروں کے سامنے اُبھر آئے گا اور تلمیذ الرحمٰن ہونے کی ایک نئی توجیہہ سے بھی تعارف حاصل ہو گا۔

RECREATIVE EFFORT

جدید اُردو تنقید

جدید اُردُو تنقید کا پس منظر

نظم، افسانہ اور انشائیہ کی طرح جدید اردو تنقید بھی مغرب سے درآمد ہوئی ہے، مگر سوال یہ ہے کہ مغرب سے کیا کچھ درآمد نہیں ہوا۔ فلسفیانہ مباحث، معاشی اور سیاسی نظریات، سائنسی علوم، تہذیبی نوادرات، زبانیں، لبادے، کھیل اور فیشن، ایک سیلِ رواں ہے، کہ جس نے مغرب سے مشرق کی طرف امڈنے کا منظر دکھایا ہے۔ آج اگر "پیرویِ مغربی" کے مبلّغین زندہ ہوتے تو انھیں اپنی اُگائی ہوئی فصل کو کاٹتے ہوئے کتنی خوشی ہوتی!

دوسری طرف اس حقیقت سے چشم پوشی کا بھی کوئی جواز نہیں کہ تہذیبوں کے مابین لین دین کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے اور اس سلسلے میں کچھ زیادہ "حسّاس" بھی نہیں ہونا چاہیے اگر مشرق نے مغرب سے استفادہ کیا ہے تو خود مغرب بھی مشرق کے بہت سے نوادرات پر ہاتھ صاف کر چکا ہے۔ ایک زمانے میں تو یورپ میں بُدھ مت کے اثرات اس تیزی سے پھیلنے لگے تھے کہ ردِّ عمل کے طور پر شوپن ہار کے نظریے نے جنم لے لیا تھا تاکہ مُنفعل قسم کے بھکشو فلسفے کا توڑ مہیّا کیا جا سکے۔ اصل بات یہ ہے کہ جب کوئی نظریہ، مثالی نمونہ یا صنفِ ادب درآمد کی جائے تو پہلے اسے ملک کے مخصوص تہذیبی اور ثقافتی کوریڈور سے گزرنے کا موقع ملنا چاہیے تاکہ وہ پگھل کر ملکی فضا میں جذب ہونے کے قابل بن سکے۔ اگر ایسا نہ ہو تو پھر اصنافِ ادب بلکہ جملہ درآمدی اشیا اپنی اجنبیت کو تج دینے میں کامیاب نہیں ہوں گی۔ لہٰذا ملک کے جسم کا مدافعتی نظام انھیں زد و یا بدیر ختم کر دے گا۔ مراد یہ کہ باہر کے اثرات بیماری کے جراثیم کی طرح حملہ آور نہ ہوں بلکہ خوشبو، شیرینی اور محبت میں ملفوف ہو کر آئیں تو ان کے انجذاب کے امکانات روشن ہوں گے۔ یہی حال اصنافِ ادب کا ہے اگر وہ ملک میں داخل ہونے کے بعد اپنی اجنبیت سے دست کش ہو کر ملکی مزاج سے ہم آہنگ ہونے

میں کامیاب ہوں تو ایک نئی قوت اور انفرادیت کا مظاہرہ کریں گی ورنہ زائل ہو جائیں گی اس کی ایک نمایاں مثال سانیٹ کی ہے جو کوشش کے باوجود ہمارے مزاج میں جذب نہ ہو سکا لہٰذا ترک کر دیا گیا۔

میں اس بات کو مانتا ہوں کہ جدید اردو تنقید کے معاملے میں درآمدی پالیسی کچھ زیادہ ہی کشادہ نظری کا مظاہرہ کرتی رہی ہے اور اس لیے بہت سے ایسے مغربی نظریات نے اردو تنقید کو تختۂ مشق بنایا ہے۔ جو انتہائی عجلت میں درآمد کر لیے گئے تھے لیکن بحیثیتِ مجموعی اُردو تنقید نے انجذاب کے عمل کو بروئے کار لانے کی کوشش ہمیشہ کی ہے جس کے نتیجے میں باہر کے تنقیدی رویّوں سے استفادہ کرنا ممکن ہوا ہے (بالخصوص عملی تنقید کے ضمن میں) نظری تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ اس معاملے میں اردو تنقید کی کارکردگی کچھ زیادہ قابلِ فخر نہیں ہے۔ کیونکہ ہم نے اپنے طور پر کوئی تنقیدی نظریہ یا تھیوری پیش کرنے کی بہت کم کوشش کی ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم نظریاتی سطح پر ہمیشہ اپنی روایات کے مطیع رہے ہیں اور جرأتِ رندانہ کا مظاہرہ کرنے پر شاذو نادر ہی مائل ہو سکے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہمارے بیشتر ناقدین نے مغرب کے تنقیدی نظریات کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا۔ جب تک ہمیں اس بات کا علم نہ ہو کہ مغرب میں تنقیدی نظریات کی اصل صورتِ حال کیا ہے۔ ہم کوئی نیا نظریہ یا تھیوری وضع کرنے کی سعادت کیسے حاصل کر سکتے ہیں ؟

واضح رہے کہ اردو والوں نے مغربی تنقید کو قبول کرنے سے پہلے زیادہ تر عربی زبان میں رائج تنقیدی اقوال ہی سے اثرات قبول کیے تھے۔ مثلاً قدیم عرب نقّاد اسلوبِ بیان کو افضل گردانتے تھے اور اسی حوالے سے فصاحت و بلاغت کے گرویدہ تھے عرب ناقدین کی لفظ سے وابستگی اور تفصیل یعنی الفاظ کی فراوانی سے لگاؤ ان کے ہاں مسلسل سفر اور تجارتی یعنی دین دونوں سے متعلق تھا، تجارت کے معاملات میں لفظ کی حیثیت سکّہ رائج الوقت سے کسی طور کم نہیں ہوتی، کیونکہ خرید و فروخت میں کامیابی کے لیے چرب زبانی ہی سب سے بڑا ہتھیار ہے اسی طرح اونٹوں کے طویل قافلوں اور شجروں

کی لمبی قطاروں کا عکس عربی زبان میں لکھے گئے قصائد میں بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں ہزاروں اشعار ایک ہی دھاگے میں پرو دیے گئے ہیں اور ایک مسلسل سفر کا منظر پیش کرتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عربی تنقید میں لفظ کے صحیح اور برمحل استعمال کو اسی لیے اہمیت ملی اور اسی حوالے سے لسانیات پر بھی توجہ مبذول ہوئی گو معنی کو بھی نظر انداز نہ کیا گیا۔ مگر اس کی حیثیت بہر حال ثانوی تھی۔ نتیجہ یہ کہ نظری تنقید کے سلسلے میں تو محض چند اقوال یا اصول ہی مرتّب ہو سکے البتہ لفظ کی کارکردگی اور الفاظ کے باہمی رشتوں کے سلسلے میں جو کام ہوا وہ عربی زبان کی فصاحت اور بلاغت میں بآسانی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ عربوں کے ہاں فصاحت و بلاغت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگا ہے کہ بقول حالی "جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی مؤثر اور دلکش تقریر کرتا تھا، قدیم عرب کے لوگ اسی کو شاعر جانتے تھے۔" عرب ناقدین مثلاً قدامہ ابنِ جعفر، ابنِ خلدون، ابنِ رشیق، ابنِ قتیبہ، جاحظ، ابو ہلال عسکری وغیرہ کے ہاں زیادہ زور فصاحت و بلاغت پر دیا گیا ہے۔ علم معانی کا ذکر بھی ہے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ علمِ فصاحت و بلاغت کو زیادہ اہمیت حاصل ہے کہیں کہیں شعر کی تعریف میں اس قسم کے اقوال جیسے اصمعی کا قول کہ "شعر کے معنی لفظوں سے پہلے ذہن میں آئیں" اور زہیر بن ابی سلمیٰ کا قول کہ "سب سے بہتر شعر جو تم کہہ سکتے ہو وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ کہیں کہ سچ کہا ہے۔" ملتے ہیں مگر انھیں کسی باقاعدہ تنقیدی نظریے کی حیثیت حاصل نہیں ہے۔

اردو میں مغربی تنقید سے اثرات قبول کرنے کا آغاز "پیرویِ مغربی" کی اس تحریک سے منسلک ہے جسے سرسید نے فروغ دیا تھا۔ اس سلسلے میں مولانا حالی کی تالیف "مقدمۂ شعر و شاعری" کو عام طور سے جدید اردو تنقید کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے کیونکہ اس کتاب میں مغربی تنقید کے حوالے جابجا ملتے ہیں۔ مگر میرا خیال ہے کہ حالی کی اس تالیف کو جدید اردو تنقید کا نقطۂ آغاز قرار نہیں دینا چاہیے۔ بلاشبہ حالی نے پہلی بار تنقید کے اصولوں پر شرح و بسط کے ساتھ لکھا اور جابجا عملی

تنقید کے نمونے بھی پیش کیے۔ لیکن جدید اردو تنقید کے آغاز کا سہرا حالی نہیں بلکہ محمد حسین آزاد کے سر ہے جن کے ہاں نہ صرف پہلی بار اردو تنقید کے باب میں مغرب سے متاثر ہونے کے شواہد ملتے ہیں بلکہ جنھوں نے تنقید کے میدان میں اجتہادی سوچ کا مظاہرہ بھی کیا ہے۔ علاوہ ازیں محمد حسین آزاد قدیم اور جدید تنقید کا سنگم بھی ہیں۔ یعنی ایک ایسا نقطہ جہاں قدیم اندازِ نقد و نظر جدید فکری رویّے سے پنجہ آزما ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ بات آزاد کے انتقادی اسلوب سے بھی مترشح ہے۔ کیونکہ جہاں آزاد بار بار قدیم آرائشی اسالیب (شعری اور نثری) پر اعتراضات کرتے ہیں وہاں اُن کا اپنا اسلوب بھی ایک بڑی حد تک آرائشی ہے۔ البتہ اس اسلوب میں زبان کے کلیشوں سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش ضرور نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں اس میں قدیم کی منضبط، داخلی تحرک سے تہی اور بنی بنائی کھائیوں میں مقید سوچ کے مقابلے میں متحرک سوچ کی کارفرمائی بھی ہے۔ جس میں روایتی تزئین اور آرائش کے باوجود ڈرامائی عناصر ابھر آئے ہیں جو منجمد معاشرے سے "آزاد ہونے" کی کوشش پر بھی دال ہیں۔ مگر آزاد کی تنقید کی انفرادیت اور راہیج کا ذکر بعد میں ہوگا پہلے اس پس منظر کے تجزیے کی ضرورت ہے جس میں سے آزاد کے انتقادی اسلوب نے جنم لیا۔

جدید اردو تنقید کا یہ پس منظر کم و بیش ڈیڑھ سو سال پر محیط ہے یعنی اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷) سے لے کر جنگِ آزادی (۱۸۵۷) تک کے اس عرصہ پر جو بیک وقت خارجی تموج اور داخلی انجماد کا مظہر تھا۔ اس ڈیڑھ سو سال کی صورتِ حال کو بآسانی اس تنومند درخت سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جس کا چھتنار تو تیز آندھی کی زد میں آکر تار تار ہو رہا ہو مگر جس کا تنا زمین میں پوری طرح نصب ہو۔ جہاں تک "آندھی" کا تعلق ہے تو وہ اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے وسط تک کے اس عرصہ میں وقفے وقفے سے احمد شاہ ابدالی، نادر شاہ دُرانی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی یلغار کی صورت میں باہر سے اندر کی طرف چلتی ہوئی صاف

نظر آتی ہے۔ دوسری طرف شاہ ولی اللہ، سیّد احمد شہید، سیّد اسمٰعیل شہید اور دوسرے مصلحین اس آندھی کے آگے سینہ سپر ہونے کی کوشش کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ نیز آندھی کے تھپیڑوں سے درخت کا تنا محفوظ رہے۔ عمل اور ردِّ عمل کے اس مظاہرے میں معاشرتی سطح کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔

دراصل ڈیڑھ سو سال کے اس عرصہ میں ہندستان کی سیاسی مرکزیت تدریجاً ختم ہوتی جارہی تھی، ہندستان ٹکڑے ٹکڑے ہو رہا تھا اور مرکزی فوج پیشہ ور سپاہیوں کی صورت معاشرے میں بکھر گئی تھی۔ یہ پیشہ ور سپاہی شمشیر و سناں سے مسلح ہونے کے باوجود اندر سے ڈرے ہوتے تھے نیز وہ بکے ہوئے سپاہی تھے جنھیں کوئی بھی قوت خرید سکتی تھی۔ قوم اور وطن کے تصور سے بے اعتنائی کا یہ مظاہرہ صرف پیشہ ور سپاہیوں تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ جملہ قدیم معاشرتی ادارے یعنی دربار، بیٹھک، مشاعرہ، طوائف کا کوٹھا اور میلے ٹھیلے یہ سب ایسی کھائیاں بن چکے تھے جن میں معاشرہ، بالائی سطح کی تمام تر شکست و ریخت سے بے نیاز رکا کھڑا تھا نیز مصلحین دیکھ رہے تھے کہ ان اداروں میں اب داخلی تحرک ناپید ہو چکا تھا، مذہب رسوم میں، ملک ٹکڑوں میں، عسکری قوت بانکوں میں، اور معاشرہ درباروں، میلوں ٹھیلوں اور کوٹھوں کی مخصوص فضا میں محبوس ہو گیا تھا۔ مصلحین اس صورتِ حال کو تبدیل کرنے کے خواہاں تھے۔ مثلاً شاہ ولی اللہ کی تحریک دلوں کو گرما کر کہنگی اور فرسودگی پر کاری ضرب لگانے اور ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کو وجود میں لانے کے لیے کوشاں تھی یہی مقصودِ نظر ہندو ریفارمرز کا بھی تھا۔ البتہ بعض مصلحین معاشرتی تبدیلی کو سیاسی تبدیلی سے مشروط گردانتے تھے سیّد احمد بریلوی اور اسمٰعیل شہید ایسے ہی لوگوں میں سے تھے۔ گویا اس زمانے کے مصلحین ایک طرف تو گفتار اور دوسری طرف "تلوار سے" نقد و نظر کا مظاہرہ کر رہے تھے جب کہ معاشرتی اداروں کے اندر "تحرک" کا فقدان تھا۔ درباروں میں سازش، جوڑ توڑ اور خوشامد کا چلن عام تھا طوائف کا کوٹھا رقص و سرود، شراب نوشی اور لذت کوشی کا اڈا تھا۔ جو رؤسا کے دیوان خانوں اور قلعے کی دیواروں کے اندر

تک یلغار کرنے پر قادر تھا۔ جہاں تک میلوں ٹھیلوں کا تعلق ہے تو وہ موسم کے دائرے میں مقید ہو کر کھیلنے کی اس روایت کے تابع تھے جس نے مشترک مت سے لے کر ڈایونائس مت تک میں بار بار خود کو پیش کیا تھا۔ دراصل میلے ٹھیلے معاشرتی انضباط اور اخلاقیات کی "بند دنیا" سے آزاد ہونے کی ایک کوشش ہیں۔ مگر صدیوں پر پھیلی ہوئی یہ کوشش اب بجائے خود ایک "روایت" بن چکی تھی۔ بلکہ بات میلوں ٹھیلوں کے مقررہ ایام کو عبور کر کے اب پورے معاشرے میں ہمہ وقت اپنے وجود کا مظاہرہ کر رہی تھی بحیثیت مجموعی اس دور کا ہندستانی معاشرہ مادیت کا علم بردار تھا اور دربار داری، طوائف پرستی اور منشیات کے استعمال کے علاوہ بالائی سطح کی مذہبی رسوم اور روایتی تصوف کے بھی تابع تھا۔ مصلحین چاہتے تھے کہ اس صورتِ حال میں تبدیلی آئے اور انتشار اور شکست و ریخت کا عمل رک جائے، لہٰذا اس زمانے میں معاشرتی سطح کی تنقید ان مصلحین کی گفتار اور کردار میں بآسانی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

جہاں تک شاعری کا تعلق ہے اس دور میں جو مراثی اور شہر آشوب لکھے گئے وہ دراصل معاشرتی سطح کے "نوحے" تھے۔ شعرا کے نزدیک دلی کا لٹنا قدیم طرزِ معاشرت کے ٹوٹنے کا پیش خیمہ تھا، لہٰذا وہ ایک احساسِ زیاں میں مبتلا ہو کر اپنے اندر کے کرب کو بیان کرنے کے متمنی تھے۔ مگر شہر آشوب اور مراثی کے علاوہ بھی اس دور میں لکھی گئی اردو شاعری کا بیشتر حصہ ماتمی لباس پہنے ہوئے ہے جو اس بات کا اعلامیہ ہے کہ شاعر نے مقدر کے آگے ہتھیار ڈال دیے ہیں۔ اور خود کو ایک مغموم فضا سے ہم آہنگ کر لیا ہے۔ البتہ ہجویات میں بعض اوقات معاشرتی صورتِ حال کو ہدفِ طنز بنانے کے شواہد ملتے ہیں جو تنقیدی شعور کی شروعات قرار پا سکتے ہیں۔ اسی طرح غزل کے ایک آدھ شعر میں ملّا اور زاہد پر طنز ملتی ہے جو اصلاً اس زاویۂ احتساب کی توسیع ہے جو بالآخر نقد و نظر پر منتج ہو جاتا ہے۔ تاہم اس بات کو تسلیم کیے بنا چارہ نہیں کہ اس سارے دور میں اس شے کا فقدان ہے جسے "آزادیٔ رائے" کا نام دینا چاہیے۔ لے دے کر چند مصلحین ہیں جو معاشرتی سطح پر اور چند شعرا ہیں جو ادبی سطح پر ناہمواریوں کو نشانۂ زد

DIONYSUSCULT ؎

کرتے ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ مصلحین تو اصلاحِ احوال پر بھی زور دیتے ہیں جب کہ شعرا صرف احساسِ زیاں کا اظہار کرتے ہیں۔ البتہ شعرا نے احساسِ زیاں سے نجات پانے کی کوشش ضرور کی ہے۔ مثلاً ہجویات میں، ریختی میں، مراثی میں یا پھر نظیر اکبرآبادی کی اُن نظموں میں جو میلوں ٹھیلوں پر لکھی گئی ہیں۔ ان شعرا کا معاشرتی شعور اس سے آگے نہیں ہے۔ وہ جب دربار میں جاتے ہیں تو مدح یا ہجو یا ریختی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ طوائف کے کوٹھے سے اثرات قبول کرتے ہیں تو معاملہ بندی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اور مشاعروں میں شریک ہوتے ہیں تو زبان، محاورہ، عروض، بندش اور سند کو سب کچھ مانتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اس سارے دور میں اردو تنقید انحراف کے بجائے "تابعِ مہمل" بننے کے عمل سے عبارت نظر آتی ہے۔ اس تنقید میں نقاد کے مخاطب عام قارئین نہیں صرف شعرا ہیں۔ اور اس تنقید کا لہجہ بھی تحکمانہ اور متشدد ہے، چنانچہ اسے اگر مقنن تنقید LEGISLATIVE CRITICISM کا نام دیا جائے تو کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔

اس قسم کی تنقید کا مظاہرہ زیادہ تر "استادی شاگردی" کی قدیم روایت کے تابع تھا۔ ہر شاعر کے لیے لازم تھا کہ اس کا کوئی استاد بھی ہو۔ اور استاد کا کام یہ تھا کہ وہ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کر کے اسے کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ گویا اصلاح کے عمل میں تنقیدی رویہ مضمر تھا۔ اس رویے کے دو پہلو تھے۔ ایک تو شعر کے دروبست سے متعلق تھا اور اصلاح کا زیادہ تر مقصد شاگردوں کو شعر کہنے کی تربیت بہم پہنچانا تھا۔ اصلاح ذہین شاگردوں کو لفظوں کے انتخاب کے ضمن میں بھی ہدایات دیتی تھی اور وہ ریاضت کے ذریعے اپنے اسلوبِ شعر کو نکھارتے اور سنوارتے تھے۔ دوسرا پہلو شعر فہمی سے متعلق تھا۔ جب استاد کسی شعر کی تعریف کرتا تھا تو ہر چند کہ وہ اس کے امتیازی محاسن کو شرح و بسط سے بیان کرنے سے قاصر ہوتا یا عادتاً ایسا کرنا نہ چاہتا تاہم وہ شاگرد کے ہاں اچھے اور بُرے شعر میں تمیز کرنے کے عمل کو متحرک ضرور کرتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں وہ شاگرد کے ہاں تنقید کے ذوقی پہلو کو نکھارتا اور سنوارتا تھا۔ چونکہ تنقید کی اساس ہی ذوقِ نظر ہے اس لیے "استادی شاگردی" کے اس ادارے کو بڑی اہمیت حاصل

تھی۔ آج مغرب کی یونیورسٹیاں ادب سے لطف اندوز ہونے کی جس فضا کو جنم دیتی ہیں۔ اس سے ملتی جلتی فضا کو کسی نہ کسی حد تک اس دور میں پروان چڑھنے والے "استادی شاگردی" کے ادارہ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نتیجہ یہ تھا کہ شاعری کا ذوق نسل در نسل منتقل ہوتا چلا جاتا تھا۔ تاہم مقنن تنقید کے اس ادارے کی وجہ سے بعض اوقات گروہ بندی کے میلان کو بھی تقویت ملتی اور جہاں دو استاد ایک دوسرے سے متصادم ہوتے وہاں ان کے شاگردوں کی فوجیں بھی ایک دوسری پر ٹوٹ پڑتیں اور پھر تنقید، دشنام طرازی اور بعض اوقات عملی مذاق یا دست بدست جنگ کی صورت اختیار کر لیتی جیسا کہ سودا اور فاخر مکین یا بعد ازاں مصحفی اور انشا کے زمانے میں ہوا اور جو آج کے زمانے میں بھی نظریاتی وابستگی یا کومٹ منٹ کے نام پر کبھی کبھی نظر آجاتا ہے ان جنگوں میں تنقیدی رد یہ پس منظر میں چلا جاتا اور انتقامی ردیہ تنقید کا متشدد روپ دھار کر سامنے آجاتا۔ اس دور کی مقنن تنقید کا دوسرا پہلو روایت اور سند کو میزان مقرر کرنے کی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ بے شک اچھا ادب روایت سے منقطع نہیں ہوتا بلکہ اس کی اساس پر ہی اپنی تعمیر کرتا ہے لیکن روایت اگر زیادہ مضبوط ہو جائے تو پھر اجتہاد کا پہلو ماند پڑ جاتا ہے اور ادب بنے بنائے سانچوں میں ڈھلنے لگتا ہے۔ آزاد سے پہلے کے ڈیڑھ سو برس کا دور روایت سے انسلاک کا دور ہے۔ لہٰذا محفلوں میں پروان چڑھنے والی تنقید معمولی وضع کی اجتہادی روش کے لیے بھی سند طلب کرتی نظر آتی ہے۔

تیسرا پہلو مشاعروں کی فضا میں پروان چڑھا۔ مشاعرے کا ادارہ شعر کے حسن و قبح کے بارے میں داد بیداد کے ذریعے فیصلہ دیتا تھا۔ اس کا بنیادی اصول تو یہ تھا کہ نہایت دیانت اور خلوص سے اچھے شعر کو پہچانا جائے اور اس پر داد دی جائے لیکن عملی طور پر معاصرانہ چشمک اور استادی شاگردی کا ادارہ اس کی صحیح کارکردگی کو پس پشت ڈال دیتا تھا۔ علاوہ ازیں مشاعرہ کی یہ "تنقید" اپنے زمانے کے ادبی فیشن کے بھی تابع ہوتی اور متن کے علاوہ اسلوب کے ضمن میں بھی مقبولِ عام روش کی تقلید کو پسند کرتی تھی۔

آج کے مشاعروں میں بھی وہی شعراء زیادہ کامیاب ہوتے ہیں جو سامعین کی طلب کو سامنے رکھ کر رسد کا اہتمام کرتے ہیں اور اسلوب کے ضمن میں بھی اُن گھڑی گھڑائی ترکیبوں، تلمیحات اور استعارات کو برتتے ہیں جن سے قارئین مانوس ہوتے ہیں نتیجہ یہ کہ اگر کوئی شاعر روشِ عام سے ہٹ کر کوئی بات کہے تو مشاعرہ اُسے "بے ضابطہ" قرار دے کر مسترد کر دیتا ہے اور اس سلسلے میں اپنا فیصلہ فوری طور پر سنا بھی دیتا ہے بہر حال آزاد سے پہلے کے دَور کی تنقید میں مشاعرے کے ادارے کی کارکردگی کو نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ واضح رہے کہ اس دَور کے مشاعرے آج کے مشاعروں کی طرح "سامع بنام شاعر" کے زمرے میں نہیں آتے تھے بلکہ "شاعر بنام شاعر" کے تحت شمار ہوتے تھے وجہ یہ کہ اس زمانے کے مشاعروں کے سامعین زیادہ تر خود شعرا ہوتے۔ حتیٰ کہ ان مشاعروں کا سب سے بڑا سامع یعنی بادشاہ خود بھی بعض اوقات شاعر ہوتا۔ بہرکیف مقفیٰ —— تنقید جس کا مخاطب شاعر ہوتا ہے نیز جو تربیت کے ذریعے اصلاحِ احوال کے امکانات کو روشن کرتی ہے' اس دور کے مشاعروں میں بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا —— مقفیٰ تنقید میں نقّاد کا روئے سخن بالعموم شاعر کی طرف ہوتا ہے گویا نقاد شاعر کو براہِ راست اصلاحِ احوال کی تلقین کرتا ہے اس بات کا ثبوت ان تذکروں سے بھی ملتا ہے جو اردو ادب کے اس دَور میں لکھے گئے۔ بعض لوگوں مثلاً کلیم الدین احمد نے ان تذکروں میں ابھرنے والے تنقیدی نکات کو یہ کہہ کر مسترد کیا ہے کہ ان کا تنقید کے جدید تصوّر سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ اسی طرح بعض لوگوں نے تذکروں کی تنقید کو عربی اور فارسی تنقید کی توسیع قرار دیا ہے۔ "عربی اور فارسی کی طرح صنائع و بدائع پر زور، زبان اور بیان اور اسلوب پر توجہ اور فصاحت و بلاغت' رمز و کنایہ. تشبیہہ استعارہ، مبالغہ، اغراق، غلو اور اسی طرح کے مباحث: تذکروں کے صفحات میں غیر مرتب شکل میں بکھرے پڑے ہیں[1]۔ لیکن اصل

---

[1] ابوالکلام قاسمی —— تخلیقی تجربہ ص ۱۷۳۔

بات یہ ہے کہ یہ تذکرے معاصر شعرا کے کلام کو پرکھنے کی اوّلین معروضی کوشش ہیں۔ بے شک بعض اوقات تذکرہ لکھنے والے کے تعصبات اس کے فیصلوں پر اثرانداز ہوتے تھے۔ اور اکثر جگہوں پر تذکرہ نگار عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت کے تتبع میں تنقیدی فیصلے صادر کرتا تھا۔ تاہم جہاں کہیں تذکرہ نویس معروضی رویّے کو اپناتا تھا وہاں سمندر کو کوزے میں بند کرنے کا مظاہرہ بھی کرتا تھا۔ میر تقی میر کے تذکرہ "نکات الشعراء" کی کامیابی کا باعث یہی ہے کہ اس میں میر نے اپنے معاصرین کے بارے میں ایجاز و اختصار سے وہی کچھ کہا ہے جو اس نے محسوس کیا ہے اور زمانہ سازی کے عام رجحان سے اوپر اٹھ کر کہا ہے۔ اس سب کے باوجود خود میر کے زمانے میں اس کا شدید ردِ عمل ہوا۔ اور فتح حسین گردیزی نے تذکرہ "ریختہ گویاں" لکھ کر میر پر نکتہ چینی کی اور اس کی تنقید کو "خردہ گیری" کا نام دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی تنقید مُعقنن تنقید کا ایک نمونہ تھی جس میں فیصلے حتمی اور قطعی اور ردِ عمل فوری تھا اور بین السطور میں اصلاحِ احوال کی ضرورت پر زور دیا گیا تھا تاہم "نقاد بنام شاعر" کی اس روش کی ابتدا کو میر سے منسوب کرنا درست نہیں کیونکہ اس کا (بحوالہ فارسی زبان) ایک پورا پس منظر موجود تھا۔ حد یہ کہ دکنی شاعری میں وجہی کی مثنوی "قطب مشتری" کا مخاطب بھی شاعر ہی تھا اور وجہی نے اپنی اس مثنوی میں دراصل شعر گوئی کے سلسلے میں ایک "ہدایت نامہ" قلم بند کیا تھا۔ بہرحال میر کے تذکرے نے بعد میں آنے والے تذکروں کے لیے زمین ہموار کر دی اور متعدد تذکرے مثلاً میر حسن کا تذکرہ "تذکرہ شعرائے ہند" مرزا لطف علی کا "تذکرہ گلشنِ ہند" قائم کا "مخزنِ نکات" اور مصحفی کا "تذکرہ ہندی" اور "ریاض الفصحا" اور شیفتہ کا "گلشنِ بے خار" وجود میں آگئے۔ ان تذکروں میں مصحفی کا تذکرہ "ریاض الفصحا" دوسرے متعدد تذکروں کے مقابلے میں زیادہ قابلِ قدر متصور ہوتا ہے۔

ان تذکروں میں تنقید کے تجزیاتی عمل کے فقدان پر تبصرہ کرتے ہوئے بعض لوگوں نے کہا ہے کہ اس زمانے میں شعر کی تفہیم اور تحسین کے لیے پیمانے

مقرر تھے جن کے ساتھ بعض لفظی تراکیب منسلک تھیں۔ مثلاً جب "گلزارِ معانی" کی ترکیب استعمال ہوتی تو اس سے مراد شاعر کے کلام میں معانی کی فراوانی کی طرف اشارہ ہوتا اور جب شاعر پر "قادرِ سخن" کی ترکیب چسپاں کی جاتی تو اس سے مقصود شاعر کی قادرالکلامی کو نشان زد کرنا ہوتا۔ یہ بات ایک بڑی حد تک صحیح ہے کیونکہ "استادی شاگردی" کے ادارے میں ان تنقیدی نکات کا چلن یقیناً عام ہوگا۔ اور اس لیے ان کے استعمال سے سننے یا پڑھنے والے بات کی تہہ تک پہنچ جاتے ہوں گے۔ تاہم لفظی ترکیب کی تنگ دامانی اور تکرار سے شاعر کی انفرادیت کا احساس دلانے میں جو دقت ہوتی ہے بیشتر تذکروں کو اس کا سامنا تھا، لہٰذا آج جب ہم ان تذکروں کو پڑھتے ہیں تو ہمیں تذکرہ نگار کی پسند یا ناپسند کا علم تو ہو جاتا ہے مگر اس کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کے پس منظر میں کسی تنقیدی نظام کا کچھ زیادہ علم نہیں ہوتا۔ اسی لیے میں نے کہا کہ تذکروں کی تنقید تجزیہ کے بجائے قطعیت کا اظہار کرتی ہے اور فیصلے سناتی ہے۔ گویا مقنّن ——— تنقید کا نمونہ ہے اور اسے اسی میزان پر تولنا چاہیے اس تنقید میں "تخلیق" کے تجزیاتی مطالعہ یا "فیصلہ" کے جواز میں دلائل دینے کی روش تقریباً ناپید ہے۔ تاہم چونکہ ان فیصلوں کی اساس ذوقِ نظر پر استوار ہے۔ اس لیے انھیں تنقید کے زمرے میں شامل کرتے ہوئے کسی قسم کی ہچکچاہٹ کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔

بحیثیت مجموعی آزاد سے پہلے کے اس دور میں تنقید بعض روایات کے تابع ہے۔ بعینہٖ جیسے اس زمانے کا فرد بھی بعض معاشرتی آداب کا مطیع ہے۔ جب معاشرہ فرد پر حاوی ہو جائے تو تنقید کے انفرادی رُخ کے بجائے اس کا اجتماعی رُخ سامنے آتا ہے اور چونکہ اجتماع "تجزیے" کے بجائے "فیصلے" کا خوگر ہے۔ اس لیے تنقید بھی چند لفظی تراکیب (بصورت "احکامات") میں خود کو پیش کرنے لگتی ہے۔ زیرِنظر دور میں معاشرے کی یہ بالادستی تذکروں اور مشاعروں کی فضا میں عام طور سے نظر آتی ہے جہاں نہ صرف پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار قطعیت کا حامل ہے بلکہ ایک عمومی اور اجتماعی

رویے کا غماز بھی ہے چونکہ تنقید میں تجزیاتی عمل کی نمو فرد کی بالادستی سے مشروط ہے اور چونکہ اس دور میں فرد ناپید ہے اس لیے تنقید کا اجتماعی رُخ زیادہ نمایاں ہے۔ ایک ایسا رخ جو تیوری چڑھا کر زہر خند کو بروئے کار لا کر داد دے کر یا حکم لگا کر اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس دور کے مشاعروں اور تذکروں میں ابھرنے والی یہ تنقید مدح یا ہجو کے اس دوگونہ رویّے کے تابع بھی ہے۔ جو اس زمانے کی معاشرتی فضا حتیّٰ کہ دربار کی فضا میں بھی رائج تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس تنقید نے معنی اور اسلوب دونوں سطحوں پر "حدود" کا اطلاق کیا ہے۔ اجتماع کی عام روش بھی یہی ہے کہ وہ انقطاع کے عمل کو ناپسند کرتا ہے یعنی معنی آفرینی کی روش پر مقررہ معنی کو ترجیح دیتا ہے۔ اور ہیئت کے تجربات کے مقابلے میں روایتی اسلوب بیان اور قادر الکلامی کو عزیز جانتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی تنقید نے شاعری کی معنیاتی توسیع کے راستے میں بند ھ باندھ دیا اور جب غالب نے اس بند کو توڑنے کی کوشش کی تو اس نے غالب کو آڑے ہاتھوں لیا۔ اسلوبِ شعر کے ضمن میں بھی اس تنقید نے شاعر کو لفظی کھائیوں سے باہر نکلنے کی بہت کم اجازت دی اور ہر اجتہادی عمل کو "سند" سے مشروط کر دیا جس کے نتیجے میں تقلیدی رویّہ پروان چڑھا۔ بے شک اس دور کے بعض شعرا نے اجتماعی روش کا تابع مہمل بننا پسند نہ کیا اور اس لیے اعلا پایے کے اشعار کہنے میں کامیاب بھی ہوئے لیکن بحیثیت مجموعی اس دَور کی تنقید نے جدّت اور اپج کے عمل کو عام کرنے کی پوری طرح اجازت نہیں دی۔ یہاں میں اس بات کی صراحت کر دوں کہ خود اجتماع کے بھی دو رخ ہوتے ہیں۔ ایک اجتماع تو وہ ہے جو نقاد کے بطون میں کارفرما ہوتا ہے اور جو تنقید میں ذوقِ نظر کی کارفرمائی کا باعث بنتا ہے۔ جب کہ دوسرا اجتماع وہ ہے جسے کسی بھی زمانے کی "پبلک" کا نام دینا چاہیے۔ یہ پبلک ادبی فیشنوں سیاسی تلازمات، علاقائی کے رجحانات اور انتہائی جذباتی روّیوں کے تابع ہوتی ہے۔ اور انہی روّیوں کے ملغوبے کو ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ایک میزان قرار دیتی ہے، چنانچہ جب ایک دَور گزر جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی اس دَور کے معاملات اور مسائل

بھی ختم ہو جاتے ہیں تو یہ پبلک بھی ادب کو نئے زمانے کے مقتضیات کے تحت پرکھنے لگتی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے ادب کا سامع اسی پبلک کو قرار دیا ہے حالانکہ اصل اہمیت اس پبلک کو ہے جو اجتماعیت کے روپ میں خود نقّاد کی ذات میں مستور ہوتی ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو آزاد سے پہلے کے ڈیڑھ سو برس کی تنقید اجتماع کے اوّلین روپ کی علم بردار ہے، لہٰذا اپنے زمانے کی روشِ عام کی تابع مہمل بھی ہے۔

جدید اُردو تنقید کا آغاز

۱

مولانا محمد حسین آزاد سے پہلے کے دَور کی تنقید "فیصلہ سنانے" پر مامور دکھائی دیتی ہے اور شعری زبان کی اصلاح کو اپنا فرضِ منصبی گردانتی ہے شعر کے تخلیقی عمل کے ضمن میں اس کا موقف وہی ہے جسے غالب نے اپنے مشہور شعر ع

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامۂ نوائے سروش ہے

میں بیان کیا تھا یہ بہت پرانا نظریہ ہے. مثلاً ابنِ رشیق نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے شعر کا سرانجام پانا حسنِ اتفاق پر محمول کیا تھا اور کہا تھا کہ شعر کی تخلیق میں قصد یا ارادہ کا کوئی دخل نہیں ہے. اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو ادب کے متذکرہ بالا دور میں زبان کی صحت پر بہت زور دیا گیا اور اس سلسلے میں ریاضت اور تربیت کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا تاہم شعر کی آمد کے سلسلے میں زیادہ تر استخراجی رویتے ہی بر اےمان لانے کی صورت وجود میں آئی گویا شاعر کو ایک ایسا میڈیم متصور کر لیا گیا جس کے ذریعہ روحِ شعر اپنا بے محابا اظہار کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وجدان کو میزان مقرر کر کے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ کیا شعر آمد کے زمرے میں آتا ہے یا آورد کے۔ دراصل جدید تنقیدی روّیہ کہ تخلیق کے تجزیاتی عمل میں کیوں اور کیسے" کا جواب مہیا کیا جائے، اس دَور کے لیے ناقابلِ فہم تھا۔ وجہ یہ کہ پورا معاشرہ روایت اور کلیشے اور اعتقاد کے نقطے پر رُکا کھڑا تھا۔ وہ کسی مظہر یا واقعہ کو بعینہٖ قبول یا مسترد کرنے پر تو مائل تھا تاہم اس کے محرکات یا اجزائے ترکیبی کے تجزیاتی مطالعہ کی طرف راغب ہرگز نہیں تھا. ایسی صورتِ حال

میں شعر کے تخلیقی عمل کو محض غیب سے آنے والی شے قرار دے کر مطمئن ہو جانا سمجھ میں آتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے نزولِ شعر کے بارے میں اس موقف کو تو تسلیم کیا۔ لیکن پھر "کیوں اور کیسے" کا جواب فراہم کرنے کے لیے تخلیق کے اعماق اور تخلیق کار کے عقبی دیار کو زیرِ بحث لانے پر مائل ہو گئے۔ نزولِ شعر کے سلسلے میں آزاد کا کہنا کہ

"فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا اور فیضان رحمتِ الٰہی کا ہے کہ اہلِ دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔[۱]

ان کی اس روایت سے وابستگی کا غماز ہے جو تخلیقِ شعر کے ضمن میں "وجدان" کی اہمیت کا اقرار کرتی ہے، لیکن اس کے بعد آزاد نے تخلیق کے ثقافتی اور معاشرتی تناظر کا ذکر کیا اور یوں جدید اردو تنقید کی بنیاد رکھ دی۔

آزاد کی تنقید کا آغاز "انجمن پنجاب" کے جلسوں سے ہوا۔ انجمن پنجاب ایک علمی ادبی ادارہ تھا۔ جو کرنل ہالرائیڈ، مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا حالی کی مساعی سے پروان چڑھا۔ اس کا مقصد جدید ادب کے لیے راہ ہموار کرنا تھا اصلاً یہ "پیرویِ مغربی" کی بڑی تحریک ہی کی ایک شاخ تھا جس کا مقصد ہندستانی مسلمانوں کو مغربی تہذیب اور علوم کے قریب لا کر ان کے ذہنی انجماد کو توڑنا تھا۔ غدر کے بعد صورت یہ تھی کہ مسلمان کونوں کھدروں میں سمٹنے لگے تھے اور نئے زمانے کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے سے گریزاں تھے۔ سرسید جانتے تھے کہ اگر ہندستانی مسلمان اسی طرح تعصبات اور روایات میں اسیر رہے اور انہوں نے انگریزی تعلیم حاصل نہ کی تو وہ بہت پیچھے رہ جائیں گے انجمن پنجاب کے اجرا میں اگرچہ سرسید کا ہاتھ نہیں تھا تاہم اس پر سرسید کے اثرات ضرور مرتسم ہوئے ہوں گے کیونکہ وہ اس دور کی روحِ رواں تھے۔ انجمن پنجاب کوئی سیاسی یا سماجی ادارہ نہیں تھا۔ یہ خالصتاً ادبی ادارہ تھا۔ مگر ہندستانی معاشرے پر اس کے دُور رس اثرات مرتب ہوئے کیونکہ اس نے جب شعرا کو روایت کی یبوست اور داخلیت کے غبار سے باہر آ کر

---

[۱] "نظم آزاد" ص ۷ ——— از محمد حسین آزاد۔

اردگرد کی اشیا اور مظاہر سے موضوعات اخذ کرنے کی طرف متوجہ کیا تو یہ قدامت کے اس تصور پر کاری ضرب لگانے کے مترادف تھا جس کے سرسید شکوہ سنج تھے "انجمن پنجاب" نے ادب کے مزاج میں تبدیلی لانے کا جو منصوبہ بنایا اسے کامیاب کرنے کے لیے یہ بات بھی لازم قرار پائی کہ مقالات کے ذریعے نئے ادب کے مقتضیات سے قارئین کو آگاہ کیا جائے، چنانچہ اس خاص مقصد کے لیے ہالرائیڈ اور آزاد نے مقالات لکھے جو انجمن پنجاب کے جلسوں میں پڑھے گئے اور انھیں مقالات نے وہ بنیاد فراہم کی جس پر بعد ازاں جدید اردو ادب اور جدید اردو تنقید کی عمارت تعمیر ہوئی۔

انجمن پنجاب کا اجرا لاہور میں ہوا اور اس زمانے میں ہوا جب لاہور ابھی دبستان کے درجہ پر نہیں پہنچا تھا۔ یہ بہت اچھا ہوا۔ کیونکہ اگر لاہور میں ادبی روایت مستحکم ہو چکی ہوتی تو لاہور باہر سے آنے والے نئے اور انقلابی خیالات کو اس آسانی سے قبول کرنے پر آمادہ نہ ہوتا۔ اس وقت دہلی اور لکھنؤ دبستانِ ادب کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ مگر خطۂ لاہور ابھی فطرت کی تحویل میں تھا۔ قدرتی بات ہے کہ نئے تصورات کے بیجوں کو قبول کرنے میں اس نے لیت و لعل سے کام نہ لیا۔ اتفاق سے لاہور میں کرنل ہالرائیڈ ڈائریکٹر سررشتۂ تعلیم تھے اور ماسٹر پیارے لال آشوب ایسے انگریزی دان بھی وہاں موجود تھے ممکن ہے آزاد نے کچھ انگریزی تنقید براہِ راست بھی انگریزی کتب سے حاصل کی ہو لیکن قرائن کہتے ہیں کہ انھوں نے اس سلسلے میں زیادہ تر معلومات کرنل ہالرائیڈ اور ماسٹر پیارے لال آشوب ہی سے حاصل کیں۔ ظاہر ہے کہ ان لوگوں نے مغربی تنقید کے ان رجحانات ہی کو آزاد تک پہنچایا ہوگا۔ جو اس زمانے میں (یعنی وکٹورین عہد کے انگلستان میں) فروغ پا رہے تھے دیکھنا چاہیے کہ یہ رجحانات کیا تھے؟

وکٹورین عہد[1] سے ذرا قبل انگلستان میں رومانی تحریک کا دور دورہ تھا۔ اور اگرچہ وکٹورین عہد میں ڈارون اور سپنسر نے انسان کو اشرف المخلوقات کے مقام سے اتار کر

---

[1] (۱۸۳۷ء — ۱۹۰۱ء)

اور ارتقا کے نظریے کو پیش کر کے قدیم مابعد الطبیعاتی نظام پر کاری ضرب لگا دی تھی پھر بھی زیرِ سطح رومانی تحریک کے کچھ آثار ابھی باقی تھے جن میں فطرت پرستی کا میلان سب سے قوی تھا فطرت کے لیے۔ نیچر کا لفظ مستعمل تھا جس کے دو معنی تھے اس کا ایک مفہوم تو مناظرِ فطرت تھا اور دوسرا خیالات اور محسوسات کا اصلی اور فطری ہونا۔ آزاد نے لفظ نیچر کے یہ دونوں مفاہیم قبول کیے۔ آزاد کو ورڈز ورتھ کا نظریہ کہ شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا نیز یہ ان جذبات سے جنم لیتی ہے جن کی بازیابی ایک حالتِ سکون میں کی گئی ہو۔ پسند تھا۔ چنانچہ آزاد نے "نظمِ آزاد" میں لکھا کہ

> "فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم کسی شئے پر رغبت یا اس سے نفرت، کسی شئے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب، غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر، وہی جذبہ، وہی جوش سننے والوں کے دل پر چھا جائے جو اس کے مشاہدہ سے ہوتا ہے۔"

اس بیان میں ورڈز ورتھ کی آواز صاف سنائی دیتی ہے مگر آزاد نے اس پر اکتفا نہ کیا بلکہ نطرت کو مناظرِ فطرت کے طور پر قبول کرتے ہوئے پہلی بار ثقافتی پس منظر کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا۔ حالی اور ان کے رفقا، ادب اور سیاسی سماجی حالات کے باہمی ربط کے قائل تھے اور ادب کی افہام و تفہیم (یعنی تنقید) کے سلسلے میں بھی سماجی مقاصد اور حالات کو اہمیت دینے کے حق میں تھے لیکن مولانا آزاد ان مقاصد اور حالات کی نفی کیے بغیر ادب اور ثقافت کے ربطِ باہم کے داعی تھے۔ اور ان کے زاویۂ نگاہ کی تعمیر ایک وسیع ثقافتی پس منظر کے مطالعہ سے ہوئی تھی۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب اور سیاسی سماجی حالات کے رشتے کا احساس ایک پرزور دھماکے کی حیثیت رکھتا تھا اور بہت سے اذہان اس سے بُری طرح متاثر تھے۔ اس قدر کہ انھیں ادب اور ثقافت کے اس نازک ترین رشتے کی اہمیت کا احساس ہی نہ ہو سکا جو مولانا آزاد کی تحریروں میں بڑے واضح انداز میں ابھرا تھا۔ یہی وہ ثقافتی رشتہ ہے جس نے بیسویں صدی کے مغربی فکر اور تنقید میں (ٹائلر اور فریزر سے لے کر لیوی سٹراس اور

نارتھ روپ فرائی تک) بڑی اہمیت حاصل کی اور جو آج ادب کی پرکھ کے سلسلے میں بہت فعال رشتہ متصوّر ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو مولانا محمد حسین آزاد اپنے وقت سے بہت آگے تھے۔ مولانا حالی نے نیچرل سے مراد وہ انداز لیا تھا جو تصنع اور تکلف سے پاک صاف اور نیچر یعنی فطرت کے عین مطابق ہو۔ آزاد کو نیچر شاعری کے اس مفہوم سے تو انکار نہیں تھا، لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنے ایک فطری میلان کے تحت انھوں نے نیچر شاعری میں وطن کے مناظر کی تصویر کشی اور حب الوطنی کے جذبے کو بھی شامل کر لیا تھا۔ یہ بات ان کی نظموں سے بھی مترشح ہے جن میں آزاد نے بڑے التزام کے ساتھ سرزمینِ وطن سے لگاؤ اور موانست کا اظہار کیا ہے۔ آزاد سے پہلے کے اُردو شعرا (نظیر اکبرآبادی اور چند دیگر شعراء مستثنیات میں شامل ہیں) بالخصوص غزل گو شعرا نے ہندستان کے بجائے ایران کی سرزمین کی عکاسی کی تھی حتیٰ کہ پرندے اور پھول تک وہیں سے مستعار لے لیے تھے۔ آزاد نے یہ کہہ کر نظم کا موضوع اپنے ملک کے موسموں، پہاڑوں، پرندوں اور پھولوں کو بنایا کہ خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چمپا اور چنبیلی کی خوشبو بھول گئے ہیں[1]۔ یوں انھوں نے ادب کا اس کے ثقافتی پس منظر سے ایک گہرا رشتہ دریافت کر لیا۔

"سخندانِ فارس" نیز "آبِ حیات" میں آزاد نے زبانوں کے بارے میں جو موقف اختیار کیا وہ بھی ان کے اسی رویّے کا غماز تھا۔ مثلاً آزاد کے زمانے میں یہ خیال عام تھا کہ فارسی اردو کی ماں ہے اور سنسکرت سے پراکرتوں (دیسی بولیوں) نے جنم لیا ہے۔ آزاد کے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی، چنانچہ انھوں نے تحقیق کر کے یہ ثابت کیا کہ فارسی اور سنسکرت تو بدیسی زبانیں تھیں اور اردو کا رشتہ ان دیسی بولیوں (یعنی پراکرتوں) سے استوار تھا جو آریاؤں کی آمد سے پہلے یہاں بولی جاتی تھیں۔ بقول آزاد :

---

[1] تنقید اور احتساب ۱۹۶۸ء ص ۲۲۲۔

"پراکرتوں کے معنی ہیں جو زبان سے نکلے۔ پس پراکرتیں وہ زبانیں ہیں جو طبیعت (نیچر) نے اپنی اپنی زمین میں پیدا کیں۔"

"ہندستان کے اصلی رہنے والے کون تھے اور ان کی زبان کیا تھی؟ اس عہد کی نامی زبانیں وہ ہوں گی جن کی مثال تامل، اڑیا اور تلیگو وغیرہ اضلاع دکن اور مشرق میں اب تک یادگار موجود ہیں۔ بلکہ اس حالت میں بھی ان کی شاعری اور انشا پردازی کہتی ہے کہ یہ گٹھلی کسی لذیذ میوے کی ہے اور سنسکرت سے اسے لگاوٹ تک نہیں ہے۔"

"ہر ملک کی انشا پردازی اپنے جغرافیے اور سرزمین کی صورتِ حال کی تصویر بلکہ رسم و رواج اور لوگوں کی طبیعتوں کا آئینہ ہے۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اردو زبان کے زمینی رشتوں کے علمبردار تھے۔ اور اسی حوالے سے انھوں نے ادب میں ملکی اشیا اور مظاہر کی عکاسی کو اہمیت دی تھی۔ لہٰذا آزاد کی تنقید کا یہ پہلو جس میں انھوں نے نیچر کو ثقافتی پس منظر اور زمینی مظاہر کی صورت میں دیکھا اور نظم کی اصلیت کو اس پس منظر کی عکاسی سے مشروط کیا، ایک بالکل نیا تنقیدی زاویہ تھا جو ان کے اپنے زمانے میں کہیں اور دکھائی نہیں دیتا۔

وکٹورین عہد کی متوازی تنقید میں دوسرا اہم عنصر وہ تھا جسے تاریخی تنقید HISTORICAL CRITIC-ISM کا نام ملا ہے۔ بقول جارج واٹسن ہر مہذب زمانے کا ایک اپنا ڈسپلن ہوتا ہے جس سے خاص قسم کی بصیرت کا انعکاس ہوتا ہے۔ آج یہ ڈسپلن عمرانیات ہے لیکن آرنلڈ کے زمانے میں (یعنی وکٹورین عہد میں) تاریخ فہمی کو ڈسپلن کا درجہ حاصل تھا، چنانچہ اسے سائنسی بنیادوں پر استوار کیا گیا اور ادب کو مستقل تغیر نا آشنا اور ناقابلِ شکست اصولوں کے تابع قرار دینے کے بجائے معاشرے کے ہمہ وقت متغیر ہونے والے اثمار کی صورت میں نشان زد کرنے کی روش وجود میں آگئی۔[۱] یوں لگتا ہے جیسے آزاد نے وکٹورین عہد کے اس غالب تنقیدی رجحان

---

[۱] GEORGE WATSON: THE LITERARY CRITICS.

سے گہرے اثرات قبول کیے مثلاً آزاد سے قبل تنقید کے نام پر زیادہ تر تذکرے لکھے گئے تھے جن میں تاریخ اور وقت کا عنصر ناپید تھا۔ یہ تذکرے شعرا کی فوٹو کاپیاں تھیں جو محض ایک لمحے کو گرفت میں لیے کھڑی تھیں۔ آزاد نے آبِ حیات میں فوٹوگرافی کے بجائے متحرک فلم کا انداز رائج کیا اور یوں ادب کی گردشوں میں تاریخ اور وقت کے عنصر کو شامل کر دیا۔ جس طرح کسی جملے میں فعل موجود نہ ہو تو وہ اپنی جگہ رک سا جاتا ہے لیکن فعل کی آمیزش سے جملے میں وقت کے ابعاد یعنی ماضی، حال یا مستقبل پیدا ہو کر اسے متحرک کر دیتے ہیں۔ اسی طرح تذکرے اپنے اپنے عہد کے اندر رکے کھڑے ہیں جب کہ آبِ حیات متعدد زمانوں پر محیط ہے اور بڑے ڈرامائی اور تمثیلی انداز میں بدلتے ہوئے ادبی منظر نامے کی عکاسی کرتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے آبِ حیات کو تذکرہ کہہ کر محض "چونکانے" کی کوشش کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آبِ حیات "تاریخی تنقید" کا ایک نمونہ ہے اور چونکہ آزاد کے عہد میں تنقید کا تاریخی پہلو وکٹورین انگلستان میں بھی رائج تھا اس لیے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ حالی کے مقابلے میں آزاد مغربی تنقید کی جہت سے زیادہ واقفیت رکھتے تھے۔

آزاد کی تنقید کی جدیدیت ان زرخیز اشاروں سے بھی ہویدا ہے جو ان کے ہاں جابجا بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے اس کی کیفیت ہمیں ان خد و خال سے سمجھاتی ہے جو خاص اس شے کے دیکھنے سننے یا چھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بیان میں اگرچہ مبالغے کا زور یا جوش و خروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی مگر سننے والوں کو جو اصل شے کو دیکھنے سے مزہ آتا ہے وہ سننے سے آجاتا ہے۔ برخلاف شعرائے فارسی کہ یہ جس چیز کا ذکر کرتے ہیں صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھا دیتے بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا برا سمجھا ہوا ہے اس کے لوازمات کو شئے اوّل پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں مثلاً پھول کی نزاکت

رنگ اور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے، جب گرمی کی شدت میں
معشوق کے حُسن کا انداز دکھاتا ہے تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول
کے رخساروں سے شبنم کا پسینا ٹپکنے لگا۔"

یہ بیان اس بات کا اعلامیہ تو ہے کہ آزاد سرزمینِ وطن کی بھاشا کی اس خوبی کے دالہ و
شیدا تھے کہ وہ شے یا جذبہ کے بیان میں حسیات کی کارکردگی کو اہمیت دیتی ہے تاہم
آزاد کا بھاشا اور فارسی کے فرق کو حسیات اور تصورات کا فرق قرار دینا اپنے اندر ایک
گہری معنویت رکھتا تھا۔ وہ دراصل ہندستان کی دراوڑی تہذیب میں پروان چڑھنے
والی بت پرستی کے مقابلے میں فارسی شاعری میں ابھرنے والے آریائی تحرک کو نشان
زد کر رہے تھے اور بتا رہے تھے کہ کس طرح نسلی اور تہذیبی تقاضے اسلوبِ بیان پر
اثر انداز ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں آزاد کا استعارہ کے باب میں METAPHIER اور
METAPHIED کو اس صراحت سے بیان کرنا بھی آنے والے زمانے کی ساختیاتی
تنقید کا پیش رو قرار پا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں لسانیات اور تنقید کا جو رشتہ ابھرا
ہے اس کی شروعات کی ایک ہلکی سی جھلک بھی آزاد کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ غالباً اس کی
وجہ یہ ہے کہ آزاد بیک وقت ماہرِ لسانیات بھی تھے، نقاد بھی اور تہذیبوں کے مزاج داں
بھی۔ یہ بات ان کے اپنے عہد کے کسی اور شخص کو حاصل نہیں تھی۔ مثلاً ایک جگہ انھوں نے
لکھا ہے:

" خیالات کا مرتبہ زبان سے اوّل ہے اور انسان اپنے خیالات
کو ظاہر کرنے کے لیے تین طریقے اختیار کرتا ہے۔ اشارے، تقریر، تحریر۔"

اس پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبد اللہ نے لکھا ہے کہ آزاد نے عباد بن سلیمان کے
اس قول سے اتفاق نہیں کیا کہ الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعے
سے خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں اور کہا ہے کہ زبان انسان کی آوازوں اور اشاراتِ اعضائی
کا مجموعہ ہے جو ایک تغیر پذیر اور ارتقا پذیر چیز ہے کسی ملک کی انشا پردازی ملکی
معاشرت اور اس کے جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہوتی ہے۔ لفظوں میں

استعاروں، علامتوں میں تشبیہات میں، اندرونی لہجے میں، ہر جگہ پر اثر ظاہر ہے۔[1] تاہم ڈاکٹر صاحب نے اس بات کی صراحت نہیں کی کہ آزاد کا یہ بیان اپنے اندر لسانی نشان LINGUISTIC SIGN کے اس تصور کو بھی چھپائے ہوئے ہے جو آج کی تنقید میں ایک اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ دراصل آزاد کا کہنا کہ زبان میں "اشارہ" مضمر ہے اس کے SIGN SYSTEM ہونے کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے جو ایک بعد جدید تصور ہے۔

(۲)

آزاد نہ صرف اُردو کے ایک اوّلین نقاد ہیں۔ بلکہ تاریخی اعتبار سے بھی اُنھیں اولیت کا درجہ حاصل ہے کیونکہ انھوں نے اپنے تنقیدی موقف کا اظہار "مقدمہ شعر و شاعری" سے کم و بیش ۲۶ برس پہلے ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کو انجمن پنجاب کے ایک جلسے میں کیا تھا۔ ان کی تصانیف "آبِ حیات" اور "سخندانِ فارس" بھی "مقدمہ شعر و شاعری" سے بہت پہلے منظرِ عام پر آچکی تھیں تاہم حالی کی اولیت اس بات میں ہے کہ انھوں نے پہلی بار اُردو میں نظری تنقید کو شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا۔ انھوں نے نہ صرف تنقید کے نظری مباحث کا آغاز کیا بلکہ عملی تنقید کے تحت غزل قصیدہ اور مثنوی کا تنقیدی جائزہ لینے کی بھی کوشش کی۔ نیز نظری تنقید کے اصولوں کی روشنی میں بعض شعرا کے بارے میں اپنے تاثرات بھی مرتب کیے۔ رہا یہ سوال کہ کیا انھوں نے کوئی نیا تنقیدی نظریہ بھی پیش کیا تو اس سلسلے میں کلیم الدین احمد کی یہ بات قابلِ غور ہے کہ "حالی کے خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ و شخصیت اوسط، یہ تھی حالی کی کائنات"[2] تاہم اتنا سخت فیصلہ سنانے کے بعد خود

---

[1] محمد حسین آزاد مرتبہ ساحل احمد ص ۶۱۔

[2] کلیم الدین احمد ــــ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۰۹۔

کلیم الدین احمد کا یہ کہنا کہ " وہ اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اس وقت تک اردو کے بہترین نقاد بھی[1]۔ ایک عجیب سے تضاد کو سامنے لاتا ہے۔ مگر ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ تضاد ہے بھی نہیں کیونکہ کلیم الدین احمد اردو تنقید کے وجود ہی سے منکر ہیں اور اسے اقلیدس کے خیالی نقطے یا معشوق کی موہوم کمر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں حالی کو اردو کا بہترین نقاد کہنے کا مفہوم اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ حالی کی تنقید اقلیدس کے خیالی نقطے کا بہترین نمونہ ہے یعنی نہ ہونے کے برابر ہے۔ ظاہر ہے کہ کلیم الدین احمد کی اس بات کو تسلیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس لیے بھی کہ حالی کے ہاں جا بجا نظرِ عمیق کے علاوہ تجزیاتی عمل کے شواہد بھی ملتے ہیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کو ترقی پسند تنقید کی جھلک سب سے پہلے حالی کے ہاں نظر آئی ہے کیونکہ بقول ان کے حالی پہلے نقاد تھے جنھوں نے مادہ اور خیال کے تعلق کو محسوس کیا اور اس کے مقصدی ہونے پر زور دیا۔[2]

بے شک حالی کی تنقید سرسید کی اصلاحی تحریک کا ایک حصہ تھی اور سرسید کی تحریک میں مادیت، عقلیت اور حقائق نگاری کی بنا پر ترقی پسند تحریک کے ابتدائی نقوش نظر آسکتے ہیں۔ جیسا کہ ڈاکٹر سید عبداللہ کو دکھائی دیتے[3] تھے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ دونوں میں ایک نمایاں فرق بھی تھا۔ ترقی پسند تحریک کے موعودہ معاشی انقلاب کے برعکس سرسید کی اصلاحی تحریک ایک ایسا اخلاقی انقلاب لانے کی متمنی تھی جس میں مذہبی اقدار کی نفی نہیں بلکہ اثبات پر زور تھا۔ جبکہ ترقی پسند تحریک ماضی کی سلیٹ کو پوری طرح صاف کرنے کی متمنی تھی۔ اس سلسلے میں ریاض احمد نے ایک نہایت عمدہ نکتہ پیدا کیا ہے وہ لکھتے ہیں[4]

---

[1] کلیم الدین احمد۔ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۱۰۔

[2] عبادت بریلوی ——— اردو تنقید کا ارتقا۔ ص ۱۷۸۔

[3] ڈاکٹر سید عبداللہ: سرسید کا اثر ادبیات پر (بہترین ادب ۱۹۵۲ء مکتبہ اردو لاہور)

[4] ریاض احمد: تنقید سرسید کے دور میں، بہترین ادب (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۲ء۔

"ایک انقلابی تحریک کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ۔ ۔ ایک وہ جو ماضی
پرستی سے انکار نہیں کر سکتی ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کسی مجوزہ
انقلابی نظام کو اپنے لیے انتخاب کر لیا جائے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ دوسرا
نظام لازماً ماضی پرستی کی اجازت نہیں دے سکتا۔ اس طرح قوم اپنے
ورثے سے محروم رہ جاتی ہے۔ روایت سے بغاوت ایک ذہنی خلفشار
پیدا کرتی ہے۔ طبیعت کی افتاد کچھ اور ہوتی ہے اور اس لیے اسے
ایک اجنبی نظام سے متعارف ہونے اور اسے اپنانے میں دقتیں
پیش آتی ہیں۔"

ریاض احمد کہنا یہ چاہتے ہیں کہ سرسید کی تحریک ماضی سے منقطع ہونے کے بجائے اسے از سرِ نو دریافت کرنا چاہتی تھی حالی کی "مسدس" اس کا ثبوت ہے جس نے مسلمانوں کو اپنے ماضی سے قوت حاصل کرنے کی راہ دکھائی۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی تحریک جس کا مقصد ماضی کی اعلا اقدار سے قوت حاصل کرنا ہو، کسی ایسی انقلابی تحریک سے ہم رشتہ قرار نہیں دی جا سکتی جو معاشی انقلاب کو ماضی کی نفی سے مشروط قرار دے رہی ہو۔ البتہ افادیت پسندی کے نظریے اور شعر کو دیگر مقاصد کے لیے آلۂ کار بنانے کی روش کو مدِ نظر رکھیں تو پھر ہم کہہ سکتے ہیں۔ کہ ترقی پسند تحریک اور اس کے بعد اسلامی ادب کی تحریک ـــــ دونوں نے حالی کے موقف سے روشنی حاصل کی۔

حالی کی نظری تنقید میں تین باتوں کو اہمیت ملی ہے۔ اوّل تخیل، دوم مطالعۂ کائنات اور سوم تفحصِ الفاظ!

تخیل کے بارے میں حالی لکھتے ہیں کہ " وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے[1]" اس تعریف

---

[1] حالی ـــــ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۲۷۔

میں "تخیل کی نئی صورت" کا پہلے وجود میں آنا اور اسے "الفاظ کے دلکش پیرایے میں" بعد ازاں منتقل کرنا اسی پرانے نظریے کی تکرار ہے جس کے مطابق لفظ معنی کا لباس ہے۔ دوسری بات یہ کہ حالی متخیلہ کو ایک نئی ترتیب تو قرار دیتے ہیں مگر ساتھ ہی قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی کو قوتِ ممیزہ کے تابع کرنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ تاکہ بالا بالا اڑ جانے کی صورت پیدا نہ ہو۔ اس ضمن میں بھی حالی کے ہاں اصلاحی رویہ کارفرما نظر آتا ہے۔ وہ قوتِ متخیلہ پر اس طرح بند باندھنا چاہتے ہیں جس طرح دیگر انسانی اعمال پر۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ متخیلہ کی دبی قوت پر بند باندھنا تخلیقی عمل کی کارکردگی کو روکنے کے مترادف ہے۔ تخلیقی عمل میں متخیلہ کی لفظوں اور تمثالوں میں تجسیم بجائے خود اس کے بالا بالا اڑ جانے کے عمل کو روکنے کی ایک صورت ہے، لہٰذا اس کے لیے کوئی الگ سے منصوبہ بنانا اور شعوری طور پر تخلیقی عمل کو بعض مقاصد کے تابع کرنا اس کی کارکردگی کو مسخ کر دینا ہے۔ بایں ہمہ حالی کا متخیلہ کو "مکرر ترتیب" کہنا اپنے اندر سچائی کے عناصر رکھتا ہے۔ گو یہ حالی کا اپنا نظریہ نہیں ہے بلکہ کولرج کے نظریے کی صدائے بازگشت ہے۔

تخیل کے بعد حالی نے مطالعۂ کائنات کا ذکر کیا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> "قوتِ متخیلہ کوئی شے بغیر مادّہ کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالحہ اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرّف کر کے ایک نئی شکل تراشتی ہے۔ جتنے بڑے بڑے نامور شاعر دنیا میں گذرے ہیں وہ کائنات یا فطرتِ انسانی کے مطالعہ میں مزید غرق رہے ہیں۔ جب رفتہ رفتہ اس مطالعہ کی عادت ہو جاتی ہے تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے۔"

حالی کہنا یہ چاہتے ہیں کہ مشاہدہ کے باعث تجربے میں جو توسیع ہوتی ہے اور نئی اشیا اور مظاہر اس کے مدار میں آتے ہیں، اس کے باعث متخیلہ کی کارکردگی کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ بالخصوص شاعری میں شیئیت ISNESS کا احساس متخیلہ کی وسعت و رعمق کا ضامن ہے۔ حالی کے اس خیال کے دو ماخذ ہیں ایک تو قرآن حکیم کا ارشاد کہ

"انْظُرُوْا مَاذَا فِی السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ (جو کچھ زمین اور آسمان میں پیدا کیا گیا ہے اسے دیکھو اس پر غور کرو)" اور دوسرا مغرب کا وہ استقرائی رویہ جسے انگریزی ادب میں تجزیاتی تنقید DISCURSIVE CRITICISM کی صورت میں فروغ ملا اور جو تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ میں حسیات کے ذریعے حاصل کیے گئے تاثرات کو بطور خاص اہمیت دیتا ہے۔ ہر چند مطالعۂ کائنات کے بارے میں حالی کا نظریہ ان کا اپنا نہیں ہے۔ لیکن حالی وہ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے اردو تنقید میں اسے برتا ہے اور یوں جدید اردو تنقید کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ تخیل اور مطالعۂ کائنات کے بعد حالی نے تفحص الفاظ کو اہمیت بخشی۔ حالی کے الفاظ یہ ہیں[1]

"شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے۔ اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں لیکن اگر شاعر زبان کے ضروری حصہ پر حاوی نہیں ہے اور ترتیبِ شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوتِ متخیلہ کچھ کام نہیں کر سکتی۔"

"شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں ایک خیال دوسرے الفاظ خیال تو ممکن ہے شاعر کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے مگر اس کے لیے الفاظ مناسب کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی۔ یہ ممکن ہے کہ ایک مستری مکان کا نہایت عمدہ اور نرالا نقشہ ذہن میں فوراً تجویز کرے، مگر یہ ممکن نہیں کہ اسی نقشہ پر مکان بھی ایک چشم زدن میں تیار ہو جائے۔"

"شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں "

---

[1] حالی — مقدمۂ شعر و شاعری ص ۸۴۔

کلیم الدین احمد نے تفحص الفاظ کے سلسلے میں بھی حالی کے موقف پر گرفت کی ہے اور کہا ہے کہ حالی کو یہ تک معلوم نہیں کہ شاعر مستری نہیں ہے جو خیالات کا نقشا پہلے بناتا ہے۔ خیالات اور الفاظ تو بیک وقت ذہن میں آتے ہیں[1] عام اس سے کہ خود کلیم الدین احمد کا یہ نظریہ اقبال سے ماخوذ ہے۔ اس سلسلے میں دو باتوں کا اظہار ضروری ہے ایک تو یہ کہ حالی کے ان الفاظ کو کہ "شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں" کلیم الدین احمد نے نظر انداز کیا ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران اگر متخیلہ الفاظ کی ترتیب بھی کر رہا ہو تو خیالات اور الفاظ کا یک وقت وجود میں آنا ثابت ہو جاتا ہے۔ حالی نے محض اشارتاً یہ بات کہی تھی۔ اگر وہ تفصیل سے اس کا جائزہ لیتے تو اس معاملے میں اقبال کے پیش رو ثابت ہوتے۔ حالی کی دوسری بات کہ اگر شاعر زبان پر حاوی نہیں ہے تو شاعر کا متخیلہ شعر کی ترتیب میں کار آمد ثابت نہیں ہو سکتا، ایک بدیہی حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ حالی کا متخیلہ کی کارکردگی کے بارے میں لفظ "اشارہ" کو پس پشت ڈال کر یہ کہنا کہ خیال پہلے آتا ہے اور اس کے لیے الفاظ کا لبادہ بعد میں تیار ہوتا ہے محلِ نظر ہے۔ تاہم واضح رہے کہ اس معاملے میں حالی دونوں باتیں کہہ گئے ہیں۔ ایک طرف وہ متخیلہ اور اس کی زبان میں منتقلی کو ایک ہی مرحلہ گردانتے ہیں۔ تو دوسری طرف ان کو دو مراحل میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ گویا اس معاملے میں حالی کا ذہن صاف نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد نے حالی کی تنقید کے اس "تضاد" کو نظر انداز کر کے تنقیدی بصیرت کا ثبوت نہیں دیا۔ بالائی سطح پر حالی کے ہاں تخلیقی عمل کے بارے میں یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ شاعر کوئی نئی چیز تخلیق نہیں کرتا بلکہ تخلیق شدہ چیزوں کو شعوری طور پر ایک نئی ترتیب دے کر پیش کرتا ہے تاکہ شاعری کو اصلاحِ احوال کے لیے بروئے کار لایا جا سکے مگر کیا حالی کے بطون میں بھی تخلیقی عمل کا یہی نظریہ موجود تھا؟ ہرگز نہیں! وجہ یہ کہ ایک تو حالی قوتِ متخیلہ کی وہبی حیثیت

---

[1] کلیم الدین احمد ــــ اردو تنقید پر ایک نظر۔ ص ۹۸۔

کا اقرار کرتے ہیں ثانیاً وہ اس موقف کا اظہار کرتے ہیں کہ قوتِ متخیلہ خیالات اور الفاظ کی ترتیب میں حصہ لیتی ہے۔ ثالثاً وہ یہ کہنے کے بعد کہ مشاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں" معانی کی توسیع کرتے ہیں اور اسے چند رائج خیالات تک محدود کرنے کے بجائے "شئے کی روح کی خاصیت" یعنی جوہر کی صورت میں نشان زد کرتے ہیں۔ رابعاً وہ یہ کہتے ہیں کہ تخلیقی عمل میں شاعر ارادہ سے مضمون نہیں باندھتا بلکہ خود مضمون شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھواتا ہے[1] یہ سب باتیں تخلیقی عمل کے وہی پہلو پر دال ہیں جس سے حالی اپنی عام زندگی میں خوف زدہ تھے کیونکہ یہ ان کی قومی منصوبہ بندی کے لیے مفید نہیں تھا، لہٰذا وہ اسے بار بار پسِ پشت ڈال کر شعر کی تخلیق میں شعوری عناصر پر زور دیتے ہیں۔ ترتیب سے وہ کبھی دست کش نہیں ہوتے البتہ "داخلی ترتیب" کو "خارجی ترتیب" کے تابع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ داخلی سطح پر تو غالب کے موید ہیں اور "آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں" پر یقین رکھتے ہیں لیکن خارجی سطح پر وہ سرسید احمد خان کے موقف کے تابع ہیں اور مضامین کا انتخاب ایک خاص مقصد کے لیے کرنا چاہتے ہیں۔
اس سلسلے میں حالی کا شعر ع

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلفِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

دوہری معنویت کا حامل ہے یعنی ایک طرف تو اس شعر سے یہ بات مترشح ہے کہ حالی دل کے ہاتھوں (بحوالہ غالب) خوف زدہ ہیں کہ وہ کہیں دوبارہ انھیں سایۂ زلفِ بتاں میں نہ لے جائے اور اصلاحِ احوال کا سارا منصوبہ دھرے کا دھرا نہ رہ جائے) اور دوسری طرف وہ آسمان سے (بحوالہ سرسید) ڈرے ہوئے ہیں کہ قبلہ و کعبہ سرزنش نہ کرنے لگیں دوسرے لفظوں میں حالی کے دل پر تو غالب کی حکمرانی ہے جب کہ ان

---

[1] مقدمۂ شعر و شاعری ص ۶۵۔

کے دماغ پر سرسید قابض ہیں، لہٰذا ان کی تنقید میں گاہے غالب اور گاہے سرسید کا نظریہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ اس سے حالی کی تنقید میں تضاد پیدا ہوا ہے۔ یہی تضاد ان کی شخصیت میں بھی ہے جس کا ذکر محمد حسن عسکری نے ان الفاظ میں کیا ہے [1]

حالی کی شخصیت میں جو اندرونی تضاد تھا اگر وہ اس سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت پیدا کر لیتے تو ان کی شاعری کچھ اور بڑی ہوتی۔"

البتہ عسکری کی یہ بات محلِ نظر ہے کہ اگر حالی کی شخصیت میں تضاد نہ ہوتا تو وہ بڑی شاعری تخلیق کرتے۔ اصلاً عسکری نے غیر ارادی طور پر تکمیلیت کا یہ نظریہ یونگ کے SELF کے تصور سے لیا ہے جس کے مطابق شخصیت کے تضادات کا گھُل کر اکائی میں مبدل ہو جانا ہی اصل بات ہے (بعد ازاں عسکری کے شاگرد سلیم احمد نے پورے آدمی کا جو تصور پیش کیا وہ رابرٹ کا نقسٹ کے موقف کی صدائے بازگشت ہونے کے ساتھ ساتھ حسن عسکری کے حوالے سے یونگ کے موقف سے بھی منسلک دکھائی دیتا ہے) مگر حسن عسکری نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ نفسیاتی سطح کی تکمیلیت شعری سطح کی تکمیلیت سے ایک بالکل مختلف بات ہے بلکہ شعری یافت کے راستے میں مزاحم بھی ہے شخصیت کے اندر تضادات کا ہونا اس تناؤ TENSION کو وجود میں لاتا ہے جس سے تخلیقی عمل کو مہمیز لگتی ہے، چنانچہ حسن عسکری نے ایک غلط معیار پر حالی کی شاعری کو پرکھا ہے۔ البتہ تنقید کے باب میں "تضاد" کا ہونا نقصان دہ ہے، لہٰذا یہ کہنا ممکن ہے کہ جہاں شخصیت کے تضاد نے حالی کی شاعری کو فائدہ پہنچایا وہاں نظریاتی سطح کے تضاد سے ان کی تنقید کو نقصان پہنچا۔

حالی کی نظری تنقید دو مثلثوں کی اساس پر استوار ہے۔ اوپر ان میں سے ایک مثلث کا ذکر ہوا جس کے تین زاویوں میں تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحصِ الفاظ شامل ہیں۔ دوسری مثلث شعر کی داخلی ساخت کے بارے میں ہے اور حالی نے اس سلسلے

---

[1] محمد حسن عسکری، ستارہ یا بادبان ص ۲۴۱

میں سادگی، اصلیت اور جوش کے زاویوں کا ذکر کیا ہے۔ اصلاً یہ فکری تثلیث ملٹن کے الفاظ SENSUOS SIMPLE اور PASSIONATE سے ماخوذ ہے۔
کلیم الدین احمد نے ان میں سے SENSOUS کے ترجمہ (یعنی اصلیت) پر اعتراض کیا ہے مگر باقی دو پر اعتراض نہیں کیا حالانکہ حالی نے SENSOUS کے علاوہ PASSIONATE کا بھی صحیح ترجمہ نہیں کیا۔ SENSOUS کا ترجمہ "حِسّی" ہونا چاہیے تھا جیسا کہ پروفیسر ممتاز حسین نے لکھا ہے[۱]) اور PASSIONATE کا ترجمہ جوش کے بجائے "پُرشوق" یا "دل سوز" ۔ سادگی کے بارے میں حالی لکھتے ہیں۔

"سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو۔ مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو روزمرّہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔ جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہو گی اسی قدر سادگی کے زیور سے معطّل سمجھی جائے گی۔"

شعر میں "سہلِ ممتنع" کی اہمیت تسلیم مگر حالی نے اسے ایک کلیہ بنالیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ حالی کا "چاہیے" پر زور دینا ان کے اصلاحی پروگرام ہی کی ایک شق نظر آتا ہے۔ دراصل شعری اسلوب کا زیادہ تعلق شعری شخصیت سے ہے۔ اس شعری اسلوب کو "دستخط" کہنا بھی غلط نہیں۔ ظاہر ہے کہ تمام شعرا کو ایک ہی "دستخط" کرنے پر مجبور کرنا بے معنی بات ہے۔ بایں ہمہ خیال اور اسلوب میں سادگی کی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ خاص طور پر جب اسے ناہمواری اور پیچیدگی کی نفی پر محمول کیا جائے۔ اصلیت کے بارے میں حالی رقم طراز ہیں[۲]

"اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے۔ بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد

---

[۱] ممتاز حسین: اردو تنقید کا نظریاتی ارتقا، بہترین مقالات مرتبہ اختر جعفری مکتبہ اردو لاہور۔
[۲] حالی: مقدمۂ شعر و شاعری ص ۶۲۔

رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر
کے عندیہ میں فی الواقعہ موجود ہو۔ . . . . . نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے
یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے سرِ مُو تجاوز نہ ہو بلکہ
یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی چاہیے۔ اس پر اگر شاعر نے اپنی
طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کر دی تو کچھ مضائقہ نہیں۔"

حالی کی یہ عبارت کلیم الدین احمد کی سمجھ میں نہیں آئی۔ وہ پہلے فقرے کو بعد اقرار دیتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ اسے سمجھنے کے لیے ذہنی جمناسٹک کی ضرورت ہے۔ دوسرے فقرے کو ناقابلِ فہم قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ حالی نے مثالیں دے کر اپنے مفہوم کو واضح کیا ہے اور میرے نزدیک اس میں کوئی ناقابلِ فہم بات نہیں ہے حالی اصلیت سے مُراد محض حقیقت کی فوٹوگرافی نہیں لیتے بلکہ داخلی تجربے کی اصلیت کا اقرار کرتے ہیں۔ جو نفس الامر میں عقیدہ میں یا عندیہ میں موجود ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ یہاں حالی نے REALISM کے مفہوم کو کشادہ کر کے تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ حالی کا دوسرا جملہ بھی ان کے موقف کی ہُاُپ ہی کو سامنے لاتا ہے۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اصلیت سے مراد محض شئے کی ٹھوس واقعیت کا بیان نہیں۔ شاعر اپنے متخیلہ کو بروئے کار لا کر اس میں کمی بیشی کرنے کا مجاز بھی ہے۔ عام مشاہدہ کی بات بھی ہے کہ ہر شخص اپنی مخصوص داخلی حالت کے مطابق کمی بیشی کا مرتکب ہوتا ہے۔ ایک ہی واقعہ کو چار آدمی دیکھتے ہیں مگر ان میں سے ہر ایک کا مشاہدہ دوسرے سے کسی نہ کسی حد تک مختلف ہوتا ہے۔ شاعر عام آدمی سے زیادہ حسّاس ہونے کے علاوہ متخیلہ سے بھی لیس ہوتا ہے۔ اس لیے اگر وہ اصلیّت کے بیان میں کمی بیشی کرے تو یہ ایک اضافی خوبی ہے۔ جوش کے سلسلے میں حالی کا موقف یہ ہے۔[۱]

"مضمون، بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے۔

---

[۱] حالی ـــــ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۶۵ ـــ ۶۶۔

جوش سے یہ مراد نہیں ہے کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زوردار اور رجزیہ شیلے
لفظوں میں ادا کیا جائے۔ ممکن ہے کہ الفاظ نرم ملائم اور دھیمے ہوں
مگر ان میں غایت درجے کا جوش چھپا ہوا ہو۔"

جیساکہ اوپر ذکر ہوا حالی نے PASSION-ATE کا ترجمہ "جوش" صحیح نہیں کیا مگر بین السطور میں بے ساختہ اور مؤثر پیرایے کا ذکر کر کے اور ایک یورپین محقق کا یہ قول درج کر کے کہ "عرب شاعروں کے کلام میں اس قدر جوش ہے کہ ان کا شعر سن کر یہ معلوم ہوتا ہے گویا صحرا میں ایک تنا ور درخت جل رہا ہے وہ جوش کو "دل سوزی" کے معنی ہی میں لیتے ہیں اگر جوش سے حالی کی مراد رجزیہ انداز یا زوردار اور جوشیلے الفاظ کا مظاہرہ ہوتا تو یہ قابلِ اعتراض تھا۔ مگر حالی تو نرم اور ملائم الفاظ میں بھی "جوش" کی آمیزش کو مانتے ہیں ظاہر ہے کہ وہ جوش سے مراد دل سوزی لیتے ہیں جو صحیح ہے۔

بحیثیت مجموعی حالی کی تنقید کے بارے میں اس بات کے اعادے کی ضرورت ہے کہ وہ داخلی طور پر شاعری کے وہبی عناصر کے قائل تھے، چنانچہ شاعری میں دل سوزی، معنی کی توسیع اور متخیلہ کی کارکردگی پر انھیں یقین تھا۔ مگر عملی زندگی میں انھوں نے سرسید احمد خاں کی قومی اور اصلاحی تحریک کے تحت شاعری کے تخلیقی عمل میں حسب ضرورتِ تحریف کی اور اسے ایک شعوری اور اصلاحی عمل قرار دے ڈالا۔ یوں حالی کی تنقید "تضاد" کا شکار ہو گئی۔

(۳)

مگر شبلی کے معاملے میں یہ تضاد نمودار نہ ہوا اور اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ سرسید کی عقلی تحریک سے متاثر ہونے کے باوجود شبلی ان کی اصلاحی تحریک کے مطیع نہیں تھے تاریخ نگاری اور تنقید دونوں میں شبلی کا ایک خاص رویہ تھا جو اصل کو مقصود بالذات گردانتا تھا۔ مثلاً تاریخ نگاری کے سلسلے میں دیکھیے کہ آزاد کی "آبِ حیات" کے متوازی سرسید کی مساعی سے ایک باقاعدہ رجحان پروان چڑھا تھا، جو ادب کی بہ نسبت دیگر شعبوں

مثلاً سوانح ملکی تاریخ اور آثار و عمارات کی تاریخ پر محیط تھا۔ سرسید نے گبن کی "زوالِ سلطنتِ روما" نامی کتاب کو اردو میں منتقل کرایا۔ نیز "آثار الصنادید" میں آثار و عمارات کی تاریخی اہمیت اجاگر کی علاوہ ازیں انھوں نے پرانی تاریخی کتب مثلاً "تزکِ جہانگیری" اور "تاریخ فیروز شاہی" کی تصحیح اور اشاعت کا اہتمام کیا۔ مگر پھر سرسید کے ہاں تاریخ نگاری کے سلسلے میں ایک تبدیلی آگئی۔ ان کے ہاں اس خیال نے جنم لیا کہ اذہان پر تاریخ کے مطالعہ کا ایک منفی اثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ لوگ اسلاف کے کارہائے نمایاں کے نشہ میں سرشار ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ جاتے ہیں۔ بقول سرسید زمانے کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے "پدرم سلطان بود" کی فضا سے باہر آنا نہایت ضروری ہے۔ مگر یہ تبدیلی بعد کی بات ہے آغاز کار میں تاریخ نگاری کی طرف سرسید کا جھکاؤ ایک باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار کر چکا تھا جس کے تحت ذکاء اللہ کی تاریخِ ہندوستان ایسی کتابیں شائع ہو چکی تھیں۔ شبلی کے ہاں بھی تاریخ نگاری کا رجحان اصلاً سرسید ہی کی عطا تھا۔ مگر شبلی نے اپنی طبع خاص کے تحت اسے ایک مثبت اور مقصود بالذات رویے کی صورت میں اپنایا۔ دوسرے لفظوں میں سرسید تاریخ کو بھی اپنے قومی اصلاحی مقاصد کی تکمیل کے لیے آلہ کار بنانے کے متمنی تھے جب کہ شبلی تاریخ کا بطور تاریخ مطالعہ کرنے کے آرزومند تھے۔ ادب کے معاملے میں بھی شبلی کا یہی موقف تھا جو سرسید اور حالی کے موقف سے مختلف تھا۔

جدید اردو تنقید کے اس ابتدائی دور میں اور جنبل سوچ کا مظاہرہ سب سے پہلے آزاد نے کیا۔ یہ نہیں کہ آزاد نے نظری تنقید کا کوئی منضبط نظام وضع کیا بلکہ صرف اس قدر کہ آزاد کے ہاں جگہ جگہ تنقید کے گنبدِ بے در میں نئے نئے روزنوں کے کھلنے کا احساس ہوا۔ دراصل تنقید کی اصل اہمیت اس بات میں نہیں کہ وہ کیا کہتی ہے۔ اس کی اصل اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ کس حد تک "مداخلت" کرنے پر قادر ہے؟ تذکروں اور نجی محفلوں کی بند فضا میں اردو تنقید بھی پیش پا افتادہ باتوں میں جکڑی ہوئی تھی۔ آزاد نے اس بند فضا میں "مداخلت" کی اور

چند کھڑکیاں کھولنے کی جسارت کی اگر وہ اپنے نئے تنقیدی زاویوں کو شرح و بسط کے ساتھ بیان کر پاتے اور اسلوبِ بیان کے آرائشی پہلوؤں کے بجائے اس کے صرف تخلیقی پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھتے تو آج پوری اردو تنقید میں آزاد کا ہمسر کوئی نہ ہوتا۔ مگر بوجوہ وہ ایسا نہ کر سکے۔ ان کے بعد حالی نے نظری تنقید میں تنقیدی مباحث کو پہلی بار سادہ زبان میں پوری شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا اور یہ حالی کی ایک قابلِ تعریف کوشش ہے مگر حالی نے تنقید کے بارے میں اورجنل سوچ کا کہیں بھی مظاہرہ نہیں کیا۔ اپنی شخصیت کو کسی بڑے آدرش یا کسی بڑی شخصیت کا تابع مہمل بنانے کا یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انسان اپنی انفرادیت کا بھرپور مظاہرہ نہیں کر پاتا۔

آزاد کے بعد شبلی کے ہاں اورجنل سوچ کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ یہ نہیں کہ شبلی نے تنقید میں کوئی ایسا اورجنل نظریہ پیش کیا ہے جو انھیں بین الاقوامی سطح پر فائز کر سکتا ہے۔ ایسی کوئی بات نہیں ہے۔ مگر نظری تنقید میں انھوں نے جس طرح اپنی سوچ کو شامل کیا ہے اور رائج نظریات میں "مداخلت" کر کے نئے امکانات کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ان سب کے باعث شبلی کی تنقید کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔

حالی کی طرح شبلی نے بھی تخیل کو بنیادی اہمیت تفویض کی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ حالی نے تخیل کے سلسلے میں رائج موقف ہی کا اعادہ کیا تھا اور اگر کسی لمحۂ خود فراموشی میں نئی "ترتیب" کی طرف اشارہ کیا بھی تھا تو فی الفور اسے قوتِ ممیزہ کے تابع کر دیا تھا۔ دوسری طرف شبلی نے تخیل کے سلسلے میں جو مباحث اٹھائے ہیں وہ نسبتاً زیادہ وسعت اور عمق کے حامل ہیں۔ مثلاً شبلی نے تخیل کو قوتِ اختراع کا نام دیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ یہ ایک وسیع تر قوت ہے جو تخلیق کاروں کو حاصل ہوتی ہے عام اس کے کہ اس کا تعلق شاعروں سے ہو یا فلاسفروں اور سائنس دانوں سے تخیل کی کارکردگی کے سلسلے میں شبلی نے یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعر کے سامنے (قوتِ تخیل کی بدولت) تمام بے حس اشیا جاندار چیزیں بن جاتی ہیں۔ زمین آسمان بلکہ ذرہ ذرہ اس سے باتیں کرتا ہے[1]۔ یہ وہی ANIMATI-ON کا تصور ہے

---

[1] شعر العجم حصہ چہارم ص ۱۴

جس کا مغربی تنقید میں شبلی کے بہت عرصہ بعد اس قدر شہرہ ہوا۔ تخیل کے بارے میں شبلی نے تیسری اہم بات یہ کہی کہ " شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے۔ ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔ محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے یا سنے اس کو الفاظ کے ذریعے بعینہٖ ادا کردے۔ لیکن ان چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنا، توازن اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب و رنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے۔[1]

واضح رہے کہ حالی نے بھی ترتیب کا لفظ استعمال کیا تھا مگر شبلی نے اسے جس سیاق و سباق میں استعمال کیا اور اس کی جس انداز میں توضیح کی ہے اس سے لفظ "ترتیب" کے نئے ابعاد سامنے آگئے ہیں۔ مثلاً ان کا کہنا کہ ترتیب اس طور ہو کہ قوتِ تخیل کی مدد سے ایک نیا عالم وجود میں آجائے، تخیل کی تخلیقی فعالیت ہی کا اعلامیہ ہے۔ یعنی تخیل محض چیزوں یا مظاہر یا کیفیتوں کو ایک نئے انداز میں مرتب اور مدون نہیں کرتا بلکہ ایک نئی حقیقت کو بھی وجود میں لاتا ہے۔ بقول شبلی " قوتِ تخیل کے استدلال کا طریق عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ ان باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں نئے طریق سے ثابت کرتی ہے۔ چنانچہ سامع اس کی صحت و غلطی کی طرف متوجہ نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی فطری دلفریبی سے مسحور ہو جاتا ہے[2]۔ علاوہ ازیں قوتِ تخیل "بدیہی" باتوں کو بھی چھو کر نئے نئے امکانات کا حامل قرار دے ڈالتی ہے۔ گویا ان کی "بند کائنات" کے دروازے کھول دیتی ہے۔ نیز وہ ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے"۔[3]

تخیل کے بارے میں شبلی کی یہ توضیحات اپنے اندر بہت سے اجتہادی عناصر رکھتی ہیں بالخصوص تخیل کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ یہ موجود کائنات کو ایک "کائناتِ دیگر" میں تبدیل کرتا ہے۔ ایک ایسا زرخیز خیال ہے جو شبلی کے

---

[1] شعر العجم حصہ چہارم ص ۲۷۔ [2] شعر العجم ص ۳۱، [3] شعر العجم ص ۳۲۔

بعد روسی فارملزم کی تحریک میں MAKING STRANGE کے موقف میں نمودار ہوا اور پھر ایک طویل مدت تک بحث و تحیص کا موضوع بنا رہا۔

لیکن شبلی تخیل آفرینی کے عمل کو مشاہدات کے عمل سے مشروط بھی کرتے ہیں۔ یعنی واقعات اور مشاہدات کو وہ ارضی بنیاد فراہم کرتے ہیں جو تخیلی اڑان کے لیے نہایت ضروری ہے اس نکتے کو شبلی سے پہلے حالی نے "مطالعۂ کائنات" کی بحث میں اٹھایا تھا۔ لہٰذا اس ضمن میں اوّلیت کا درجہ حالی ہی کو حاصل ہے۔ دونوں کے سامنے اردو شاعری کی موجودہ حالتِ زار تھی جس میں اردگرد کی فضا اور اس کے مقتضیات سے صرفِ نظر کرکے عالمِ خیال میں چلے جانے بلکہ بعض اوقات عصری حالات سے خود کو پوری طرح منقطع کرکے تخیلات کے توتے مینا بنانے اور دور از کار اور مصنوعی استعارے اور تشبیہیں وضع کرنے کا میلان غالب حیثیت رکھتا تھا۔ سرسید کی تحریک کے تحت حالی اور شبلی دونوں اردو شاعری کو انجماد اور تکرار کی اس فضا سے باہر نکالنے اور اس کو موجودہ زندگی سے منسلک کرنے کے آرزو مند تھے۔ (ان دونوں سے پہلے آزاد نے ملکی ثقافت کے حوالے سے اردگرد کی اشیا اور مظاہر کو بڑی اہمیت تفویض کی تھی) حالی اور شبلی کے رویّے میں فرق البتہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ حالی، سرسیّد کی اصلاحی تحریک کے تحت مشاہدۂ کائنات سے مراد ملکی مسائل لیتے تھے ۔۔۔ بالخصوص سماجی مسائل وہ نوجوانوں کو انگریزی تعلیم کی طرف راغب کرنے اور مغربی تہذیب کے اثمار سے فیض یاب ہونے اور یوں دنیا کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کی ترغیب دیتے تھے۔ حتّیٰ کہ نیچر کے ضمن میں بھی وہ نیچر سے زیادہ تر مراد ایک فطری اسلوب بیان لیتے تھے جو تصنع سے پاک، احساس کی ہو بہو تصویر قرار پا سکے۔ دوسری طرف شبلی کے مشاہدات اور تجربات میں زیادہ تنوّع محسوس ہوتا ہے بقول شبلی

> "تخیل جس قدر قوی، باریک، متنوّع اور کثیر العمل ہوگی اسی قدر اس کے لیے مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہوگی جس قدر بلند پرواز طائر ہوگا اسی قدر اس کے لیے فضا کی وسعت درکار ہوگی۔"

دوسرے لفظوں میں شبلی تخیل آفرینی کے عمل کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں پہلا حصہ محاکات کے تحت شمار ہوگا اور دوسرا تخیل کے اس عمل کے تحت جو فطرتِ انسانی کا راز کھولے، ہر قسم کے جذبات کا آئینہ بن سکے، تاریخی واقعات کو دلچسپی کے ساتھ پر لا سکے حتیٰ کہ فلسفہ اخلاق کے دقائق تک بتا سکے۔ مگر یہ تو تخیل کے پھیلاؤ اور عالم گیریت کی بات ہوئی۔ اس سے پہلے محاکات کا مسئلہ ہے جس کا مطلب کسی چیز یا کسی حالت کو اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے بقول شبلی:

> "محاکات کا اصل کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو۔ یعنی جس چیز کا بیان کیا جائے اس طرح کیا جائے کہ خود وہ شے مجسّم ہو کر سامنے آجائے۔ شاعری کا اصل مقصد طبیعت کا انبساط ہے۔ کسی چیز کی اصل تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرتا ہے (وہ شے اچھی ہے یا بُری اس سے بحث نہیں) مثلاً چھپکلی ایک بدصورت جانور ہے جس کو دیکھ کر نفرت ہوتی ہے لیکن اگر ایک استاد مصوّر چھپکلی کی ایسی تصویر کھینچے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کے دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا"

بظاہر شبلی کا یہ خیال یونانیوں کے نظریہ MIMESIS ہی کی تشریح ہے مگر شبلی محاکات اور مصوّری میں تفریق قائم کرتے ہیں۔ اور مثالیں دے کر ثابت کرتے ہیں کہ تصویر ہر جگہ محاکات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اس سلسلے میں شبلی[1] نے ایک اہم نکتہ یہ اٹھایا ہے۔ کہ تصویر کی خاص خوبی یہ ہوتی ہے کہ "وہ اصل کا ایک ایک خال و خط دکھاتی ہے۔ ورنہ تصویر ناتمام اور غیر مطابق ہوگی۔ بخلاف اس کے شاعرانہ مصوّری میں یہ التزام ضروری نہیں۔ شاعر اکثر صرف ان چیزوں کو لیتا ہے اور ان کو نمایاں کرتا ہے جن سے ہمارے جذبات پر اثر پڑتا ہے۔ باقی چیزوں کو وہ نظر انداز کرتا ہے یا ان کو دھندلا رکھتا ہے کہ اثر اندازی میں ان سے خلل نہ آئے۔ ... مصوری کا کمال یہ ہے کہ ایک ایک

---

[1] شبلی ــــ شعر العجم ص ۱۲ حصہ چہارم

پنکھڑی اور ایک ایک رگ و ریشہ دکھائے لیکن شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں۔ ممکن ہے کہ وہ ان چیزوں کو اجمالی اور غیر نمایاں صورت میں دکھائے تاہم مجموعہ سے وہ اثر پیدا کر دے جو اصل پھول کے دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔"

یہ وہی جدید نظریہ ہے کہ شاعری اس مواد کا نام نہیں جو شعر میں بیان ہوتا ہے بلکہ اس مواد کا نام ہے جو شعر میں بیان نہیں ہوتا۔ مراد یہ کہ شاعر بیان نہیں کرتا بلکہ SUGGEST کرتا ہے اور اچھے نقاد کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس SUGGESTION کا دامن تھام کر شعر کے بطون میں سفر کرنا شروع کرے۔ شبلی سے قبل اردو شاعری کا عام رویہ بیانیہ تھا جس میں تفصیل پسندی کو اہمیت حاصل تھی۔ (بالخصوص مثنویوں اور قصائد یا زبان دانی کا مظاہرہ کرنے والی غزل میں) شبلی نے یہ موقف اختیار کیا کہ شاعر ارد گرد کی اشیا سے صرفِ نظر کر کے خود کو ایک نقطے پر مرتکز کرتا ہے اور اس ارتکاز ہی میں پوری کائنات کو دریافت کر لیتا ہے۔ مدتوں بعد ہسرل HUSSERL نے جب INTENTIONALITY کا نظریہ پیش کیا تو اس کا لبِ لباب بھی یہی تھا۔

بقول شبلی شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے۔ محاکات اور تخیل! لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے حالی کی بہ نسبت تخیل کے مزاج اور رزد کو زیادہ وضاحت سے بیان کیا جب انھوں نے تخیل کو "محاکات اور تخیل" میں تقسیم کیا اور انھیں ایک ہی عمل کے دو مدارج جانا۔ بقول ریاض احمد[1] "شبلی نے محاکات اور تخیل کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کے مجموعی مطالعہ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ان تمام خصوصیات کو جو الفاظ اور طریقِ اظہار سے متعلق ہیں شبلی نے محاکات کے تحت رکھا ہے اور معنوی خصوصیات کو تخیل سے منسوب کیا ہے۔" مجھے ریاض احمد کی اس

---

[1] ریاض احمد۔ "تنقید سرسید کے دور میں" ص ۵۴۸ (بہترین ادب مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۲ء)

بات سے اتفاق ہے مگر میں اس میں یہ اضافہ کروں گا کہ شبلی کے نزدیک تخیّل کے دو حصّے ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت تخیّل ارد گرد کی اشیا اور مظاہر کو از سرِ نو تخلیق کرتا ہے یعنی محض ان کی نقل نہیں اتارتا بلکہ اپنی خلّاقانہ قوّت سے کام لے کر ان میں اضافہ کر دیتا ہے یوں کہ اصل کے مقابلے میں نقل زیادہ خوشگوار اور قابلِ قبول نظر آنے لگتی ہے۔ (چھپکلی والی مثال پیشِ نظر رہے) ــــ ثانیاً وہ حصّہ جب تخیّل عام مشاہدات کے اعماق میں اتر کر ایک جہانِ معنی کو دریافت کرتا ہے اور اس ضمن میں خاک اور افلاک کے مابین اشیا اور مظاہر ہی کو اپنے پروں تلے سمیٹنے میں کامیاب نہیں ہوتا بلکہ بعض اوقات خاک سے منقطع ہوئے بغیر افلاک کی حدوں کو پار بھی کر جاتا ہے۔ شبلی نے اتنے واضح الفاظ میں یہ بات نہیں کہی مگر تخیّل اور محاکات کے بارے میں ان کی ساری بحث سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو حالی کے تخیّل کے مقابلے میں شبلی کا تخیّل زیادہ وسیع، متنوّع اور تخیّل کے جدید تصور سے زیادہ قریب ہے۔

شبلی کی تنقید میں تین اہم نکات بیان ہوئے ہیں۔ ایک تو تخیّل اور محاکات کے سلسلے میں ان کا نکتہ جو ان کے اپنے زمانے کی تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ دوسرا تشبیہ اور استعارے کے سلسلے میں ان کا یہ خیال[1] کہ بار بار کے استعمال سے تشبیہ اور استعارے کی تازگی اور ندرت جاتی رہتی ہے۔ اس لیے شاعر کا فرض یہ ہے کہ نادر اور جدید تشبیہیں اور استعارے ڈھونڈ کر پیدا کرے۔ یہ ملحوظ رکھیے کہ شبلی نے جدید اردو تنقید میں کلیشے کے بارے میں اٹھائے گئے سوال کو آج سے کم و بیش نصف صدی پہلے ہی اٹھا دیا تھا۔ شبلی کا تیسرا نکتہ ان دونوں نکتوں سے زیادہ زرخیز ہے اور ایک انقلابی حیثیت رکھتا ہے۔ حالی کے زمانے کی تنقید نے شاعری کو مواد کی ترسیل کا ایک ذریعہ جانا تھا۔ مراد یہ تھی کہ نظریہ، خیال یا منصوبہ اپنی ترسیل کے لیے

---

[1] شعر العجم ص ــــ ۴۰ حصہ چہارم۔

شاعری کو بروئے کار لاتا ہے شبلی نے یہ موقف اختیار کیا کہ تخلیق کاری کا عمل ترسیل سے زیادہ دریافت کے عمل سے منسلک ہے۔ شاعر کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے اندر کی دنیا کا کیا عالم ہے۔ وہ تو بس تخیل کے اڑن کھٹولے میں بیٹھ اپنے اندر کے اَن دیکھے برِّ اعظم کی سیاحت کرتا ہے یا تشبیہہ کو ذرا سا بدل کر یہ کہیے کہ ذات کے سمندر کی غواصی کر کے آبدار موتی ڈھونڈ نکالتا ہے۔ بقول شبلی [1]

"اکثر ہم خود اپنے نازک اور پوشیدہ جذبات سے واقف نہیں ہوتے یا ہوتے ہیں تو صرف ایک دھندلا دھندلا سا نقش نظر آتا ہے شاعری ان پس پردہ چیزوں کو پیش نظر کر دیتی ہے۔ دھندلی چیزیں چمک اٹھتی ہیں، مٹا ہوا نقش اجاگر ہو جاتا ہے۔ کھوئی ہوئی چیز ہاتھ آجاتی ہے۔ خود ہماری روحانی تصویر جو کسی آئینے کے ذریعے سے ہم نہیں دیکھ سکتے شاعر ہم کو دکھا دیتا ہے۔"

تخلیقی عمل کے بارے میں شبلی کا یہ بیان سرسید اور ان کے مدرسۂ فکر کے اس نظریے کو مسترد کرتا ہے۔ جو پہلے سے تیار شدہ کسی مواد کی بذریعہ شعر تشہیر کرنے پر زور دیتا ہے شبلی کہنا یہ چاہتے ہیں کہ تخلیق سے قبل خود شاعر کو بھی معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنے والا ہے۔ لہٰذا تخلیقِ شعر کے عمل میں کسی اصلاحی تحریک یا منصوبہ بندی کی گنجایش مشکل ہی سے نکل سکتی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ سب کچھ لکھ کر شبلی اپنے دور کی تنقید سے بہت آگے نکل آئے تھے۔ انھوں نے اپنے زمانے کی اصلاح پسند تنقید کے چنگل سے نکل کر تخلیقی عمل کے سلسلے میں ایک ایسا رویّہ اختیار کیا جو افادیت پسندی اور منصوبہ بندی کے رویّے سے مختلف تھا نتیجہ ظاہر ہے کہ حالی نے تنقید کا جو مسلک اپنایا اس سے ان کے بعد آنے والی ترقی پسند اور اسلام پسند تنقید نے خوب فائدہ اٹھایا جب کہ شبلی کا جو موقف تھا اسے اقبال کے نظریۂ تخلیق کے علاوہ جدید دور

---

[1] شعر العجم ص ۲، ۷، حصہ چہارم

میں حلقہ ارباب ذوق سے پھوٹنے والی تنقید نے بروئے کار لانے کی کوشش کی۔

آگے بڑھنے سے پہلے کچھ الفاظ کلیم الدین احمد کی اس تنقید کے بارے میں جو انھوں نے شبلی پر کی ہے۔ تنقید میں کلیم الدین احمد کا عام رویہ یہ ہے کہ وہ گلاس کو آدھا بھرا ہوا کہنے کے بجائے آدھا خالی کہنا زیادہ پسند کرتے ہیں اور تنقید کو عیب جوئی کا دوسرا نام گردانتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے شبلی کی تنقید کو بھی سطحی قرار دینے یا زیادہ سے زیادہ قدیم اور جدید تنقید کے درمیان معلّق قرار دینے کی کوشش کی ہے۔ شبلی کا موقف یہ تھا کہ شاعری کا تعلق جذبات یا دل سے ہے جب کہ علوم کا تعلق ادراک یا دماغ سے ہے۔ کلیم الدین اس بات کو نہیں مانتے[1] اور شاعری کو اعلاترین دماغی تحریکات کا پرتو قرار دیتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ خود کلیم الدین احمد بھی دل اور دماغ کی قدیم تفریق کے قائل ہیں حالانکہ دماغ کے بارے میں جو جدید ترین تحقیقات سامنے آئی ہیں ان میں دماغ کے قدیم ترین حصہ یعنی REPTILIAN-BRAIN کو جبلّت کا منبع قرار دیا گیا ہے۔ اس کے دوسرے حصہ یعنی MAMMALIAN-BRAIN کو متخیلہ کا منبع اور تیسرے حصہ یعنی "نئے دماغ" کو عقلی اور استقرائی عمل کا علمبردار قرار دیا گیا ہے۔ شبلی کے زمانے میں ابھی یہ تفریق اس طور سامنے نہیں آئی تھی لہٰذا "دل" اور "دماغ" کے فرق کو اُجاگر کیا جاتا تھا جو جدید ترین انکشافات کی روشنی میں "پرانے دماغ" اور "نئے دماغ" کے فرق ہی کا دوسرا نام تھا۔ خود کلیم الدین احمد اس بات کو مانتے ہیں کہ شبلی نے تخیل کو شاعری کا بنیادی عنصر قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ "شاعر قوتِ تخیل سے تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے اور پھر اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا

---

[1] کلیم الدین احمد — اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۱۳۔

ہے۔ ان کے باہمی تعلق پر نظر ڈالتا ہے ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈ کر ان سب کو ایک سلسلے میں مربوط کرتا ہے وغیرہ"۔ اگر شبلی تخیل کو یہ سب کچھ مانتے تھے تو پھر وہ شاعری کی تخلیق میں دماغ کی کارکردگی سے کیسے منکر ہو گئے؟ کیونکہ تخیل کی کارکردگی کی انھوں نے جو تعریف کی ہے۔ اصلاً وہی تو عقل کی کارکردگی کی تعریف بھی ہے۔ عجیب بات ہے کہ کلیم الدین احمد نے تخیل کے بارے میں شبلی کے موقف کو نظر انداز کر کے ان پر عقل دشمنی کا الزام لگا دیا۔ نیز یہ تک نہ سوچا کہ تخلیق جھٹپٹے کے عالم کی پیداوار ہے جس میں جذبہ اور فہم دونوں موجود ہوتے ہیں۔

(۵)

جدید اردو تنقید کے باب میں آزاد، حالی اور شبلی کے دور کے بعد اقبال کا ذکر ناگزیر ہے۔ تاہم درمیانی عرصہ میں تین ایسے نقاد ابھرے ہیں جن کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ وہ 'پل' کی حیثیت رکھتے ہیں ـــــ یعنی وحید الدین سلیم، امداد امام اثر اور مہدی افادی! ـــــ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے اس خیال سے مجھے ایک بڑی حد تک اتفاق ہے کہ ان تینوں ناقدین نے اپنی طرف سے تنقید میں کوئی اضافہ نہیں کیا بلکہ زیادہ تر آزاد حالی اور شبلی کے موقف ہی کو آگے بڑھایا ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ان تینوں نے حالی کے اصلاحی اور قومی نظریے کی بہ نسبت آزاد کے ثقافتی اور شبلی کے جمالیاتی نظریے کو زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ مثلاً وحید الدین سلیم کا خیال کہ "شاعری میں اس ملک کی جغرافیائی، تاریخی معاشرتی تہذیبی، تمدنی خصوصیات کی جھلک کا پایا جانا ضروری ہے" حالی کی بہ نسبت آزاد کے موقف سے زیادہ قریب ہے۔ عرب کا حوالہ دے کر انھوں نے اپنے موقف کو مزید واضح کر دیا ہے۔ اسی طرح امداد امام اثر نے "کاشف الحقائق" میں یہ موقف اختیار کیا کہ اردو شاعری نے زیادہ تر فارسی شاعری کا تتبع کیا ہے۔ حالانکہ اپنے ملک سے وابستگی کا یہ تقاضا تھا کہ وہ سنسکرت کی شاعری کا انداز پیدا کرتی ان کا

یہ بھی خیال تھا کہ اگر اردو سنسکرت اور دیگر علاقائی زبانوں سے منسلک ہو پاتی تو سرزمینِ وطن سے اس کا رشتہ ابھر آتا اور اسی وسیلے سے وہ ناٹک کو بھی اپنا لیتی۔ اس سلسلے میں ابوامداد امام اثر کی سب سے بڑی عطا ان کا یہ تنقیدی اشارہ ہے کہ "ہر صنف کا ایک تقاضائے خاص ہے۔ ضرور کوئی امر ایسا ہے کہ ہر صنف کے برتنے میں شاعر کو اس کا ملحوظ رکھنا واجبات سے ہے"[۱]۔ ابوامداد امام اثر نے اس نکتے کو آگے نہیں بڑھایا ورنہ وہ اصنافِ شعر کے "مزاج" کو دریافت کرنے کی اس بحث کا آغاز کرنے والوں میں شمار ہوتے جو ان سے کم و بیش ستر برس بعد "اردو شاعری کا مزاج" میں ابھری۔ تاہم یہ کیا کم ہے کہ انھوں نے اس کی طرف اشارہ تو کیا تنقید کے دیگر مباحث اور نظریوں کے سلسلے میں ابوامداد امام اثر نے بھی زیادہ تر شبلی، آزاد اور حالی کے نظریات ہی کو بلا ادنا تغیر پیش کیا۔ یہی حال مہدی افادی کا تھا۔ مہدی افادی نے بھی زیادہ تر شبلی ہی کا تتبع کیا۔ اور تنقید کے ذوقی اور وجدانی پہلو کو اہمیت بخشی۔ حالی اور سرسید کی سائنٹفک تنقید کے زمانے میں جب شعر فہمی کے سلسلے میں قومی مفادات کی خاطر تنقید کو ایک ذریعہ قرار دینے اور داخلی معنویت سے اسے منقطع کرنے کی روش عام تھی۔ مہدی افادی نے شبلی کے تتبع میں شعر کی جمالیاتی پرکھ پر زور دے کر تنقید میں توازن پیدا کیا۔ ————————

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ شاعری کی پرکھ کے سلسلے میں خارجی حالات کی تبدیلیوں سے صرفِ نظر کرنے کے حامی تھے۔ خود شبلی بھی زمانے کی تبدیلیوں کو مسترد کرنے کے حق میں نہیں تھے۔ گو وہ اس سلسلے میں حالی اور سرسید کی طرح ڈھول تاشوں کے استعمال کو ناواجب گردانتے تھے۔ دراصل شبلی اور مہدی افادی دونوں ادب اور ادیب پر روزمرہ کے مسائل کے اثرات کی نفی نہیں کرتے تھے۔ مگر ان اثرات کے بالواسطہ انداز کو اہمیت دیتے تھے۔ نیز وہ ادب کے جمالیاتی پہلوؤں

---

[۱] امداد امام اثر ـــــ کاشف الحقائق جلد دوم ص ۳۸۹

کو اس کے افادی پہلوؤں پر ترجیح دینے کے حق میں تھے کیونکہ ان کا خیال تھا کہ اگر کسی تحریر میں ادبیت نہیں ہے تو پھر بہ ہزار اصلاحی اقدامات کی تشہیر کرے اسے ادب کے زمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ مہدی آفادی کے تنقیدی اسلوب میں یہ نقص ضرور تھا کہ وہ اسے ادبِ لطیف کی سطح پر لے آئے تھے۔ اور مطالب کو آرائشی اسلوب کے تابع کر دیا تھا۔

(۶)

جدید اردو تنقید کے اس عبوری دور میں اقبالؔ کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ دراصل شبلیؔ کی طرح اقبالؔ بھی سرسیّد کی تحریک سے بیک وقت منسلک بھی تھے اور منقطع بھی! ——— شبلیؔ کے ہاں قومی اور ملی احساس یقیناً موجود تھا۔ مگر وہ جمالیاتی احساس کو اولیت کا درجہ دیتے تھے۔ گویا وہ سرسیّد کے اس موقف کے حامی تو تھے کہ زمانے کے قدموں سے قدم ملا کر چلا جائے۔ مگر وہ اس کام کے لیے ادب کے طریق کار اور مزاج سے دست کش ہونے کو تیار نہیں تھے۔ یہی حال اقبالؔ کا تھا۔ وہ سرسیّد کے اس موقف کو تو مانتے تھے کہ وطن عزیز کو ترقی کرنے کے لیے مغرب کی طرف دیکھنا چاہیے مگر وہ سرسیّد کی طرح مغرب کو بطور ایک PACKAGE قبول کرنے کے حق میں نہیں تھے۔ ان کا یہ موقف تھا کہ مغرب کے علوم دراصل مسلمانوں کی عطا تھے۔ جن سے مغرب والوں نے استفادہ کیا تھا۔ لہٰذا ان کا حصول "بازیابی" کے تحت شمار ہوگا۔ خوشہ چینی کے تحت ہرگز نہیں۔ دوسرے وہ مغربی علوم اور مغربی تہذیب میں حدِ فاصل قائم کرنے کے حق میں تھے۔ ان کا یہ خیال تھا کہ مغربی تہذیب کی تعمیر میں "اک صورت خرابی کی" مضمر ہے اور شاخِ نازک پر بنے ہوئے اس آشیانے کا کچھ پتا نہیں کہ کب تنکا تنکا ہو کر بکھر جائے۔ لہٰذا اس کی تقلید نامناسب ہے۔ البتہ مغربی علوم کا حصول ضروری ہے۔ گویا وہ ایک طرف تو اپنے زمانے کے علما اور مشائخ کے اس موقف سے متفق تھے کہ مغربی تہذیب کو

مسترد کیا جائے۔ دوسری طرف وہ سرسید کے اس موقف کو تسلیم کرتے تھے کہ مغربی علوم سے استفادہ کیا جائے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ اقبال سرسید سے متفق بھی تھے اور منحرف بھی۔ تخلیقی عمل کے ضمن میں اقبال کا نظریہ شبلی کے نظریے کی توسیع نظر آتا ہے۔ کیونکہ وہ اس کے جمالیاتی پہلوؤں کو مادی، افادی اور اصلاحی پہلوؤں پر ترجیح دیتے تھے یعنی اپنی شاعری میں اگرچہ اقبال نے ہندی مسلمانوں کو بحیثیت ایک قوم فعال ہونے اور اپنے مستقبل کو سنوارنے کی تلقین کی (اور یوں حالی کے مسلک کو آگے بڑھایا) تاہم انھوں نے تخلیقِ شعر کے ضمن میں جو موقف اختیار کیا وہ جمالیاتی اقدار سے منسلک تھا نہ کہ مادی اور اصلاحی اقدار سے۔ کچھ حضرات اقبال کے بعض مصرعوں مثلاً ؎

کاخِ اُمرا کے درو دیوار ہلا دو

کو اقبال کے افادی اور مقصدی نقطۂ نظر کے ثبوت میں پیش کرتے ہیں۔ مگر جب اقبال کے نظریۂ فن کو ملحوظ رکھا جائے تو اس قسم کے مصرعے ایک طرح کی "شعری آزادی" کے تابع نظر آتے ہیں۔ جن کو شاعر کے شعری مسلک کے تعیّن میں کوئی خاص مقام حاصل نہیں ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے میں اقبال نے جو کچھ کہا ہے وہ بظاہر اس موقف کا ایک حصہ ہے جو انھوں نے عارفانہ تجربے کے بارے میں اختیار کیا تھا۔ مگر اس کا سہارا لے کر اقبال نے جس طرح شعری جمالیاتی تجربہ کے اعماق میں جھانکا ہے اس سے اقبال کو نقدالادب کے میدان میں ایک ایسی حیثیت حاصل ہوئی ہے جس کا تاحال پوری طرح ادراک نہیں کیا گیا۔

جمالیاتی تجربے کے بارے میں اقبال نے پہلا نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ یہ تجربے کی "حضوری" کی اساس پر قائم ہے۔ حالی نے بھی اس سلسلے میں مطالعۂ کائنات کا ذکر کیا تھا۔ مگر وہ تجربے کی زد میں زیادہ تر خارج سے حاصل شدہ مصالحہ کو شامل سمجھتے تھے۔ نیز چونکہ ان کے نزدیک خارج کا مصالحہ زیادہ تر ملکی مسائل پر مشتمل تھا۔

لہٰذا ان کا مطالعۂ کائنات کا تصور بھی اسی نسبت سے محدود تھا۔ آزاد مطالعۂ کائنات میں "جغرافیہ" کو اہمیت دینے کے قائل تھے اور اسی حوالے سے شعری تجربے میں مناظرِ فطرت، ملکی زبانوں اور ارضی مظاہر کو شامل سمجھتے تھے اس سلسلے میں شبلی کا رویہ نسبتاً زیادہ کشادہ تھا۔ وہ مطالعۂ کائنات کو یونانیوں کے رجحانِ نقل کے تابع قرار دے کر ماحول کی تصویر کھینچنے کے قائل تو تھے مگر شعری مصوری کو عام مصوری سے متمیز کرنے پر قادر بھی تھے۔ ان کا یہ خیال تھا کہ شعری مشاہدات محض "نقل" نہیں ہیں۔ اقبال نے اس سے ایک قدم آگے بڑھایا جب انھوں نے خود شعری تجربے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک وہ جو شئے کے مشاہدہ سے عبارت ہے اور دوسرا وہ جو شئے کے مفہوم یا معنی کو گرفت میں لیتا ہے۔ دراصل ان کا یہ نظریہ ان کے پیش کردہ عارفانہ تجربے سے ماخوذ تھا۔ جس کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ "عارفانہ تجربے میں خدا یا کائنات کا ادراک ہونا تو ایسے ہی ہے جیسے کسی جاندار یا مادّی شئے کا۔ مگر یہ اصلاً معنی کو گرفت میں لینے کی ایک صورت ہے نہ کہ محض قربِ مکانی کے احساس کی صورت۔ معنی تک رسائی پانے کے اس عمل کے لیے وائٹ ہڈ نے ایک لفظ PREHENSION بھی استعمال کیا ہے جس کا مطلب معنی کو اس طور گرفت میں لینا ہے جیسے مٹھی کسی شئے کو گرفت میں لیتی ہے۔ گویا جب اقبال خدا یا کائنات کو جاننے کے عمل کی بات کرتے ہیں اور اسے عارفانہ تجربے کا ثمر قرار دیتے ہیں تو قربِ مکانی کی ضرورت پر زور دینے کے علاوہ ایک مخفی مفہوم کو گرفت میں لینے کا تقاضا بھی کرتے ہیں۔ یہی بات تخلیقِ فن کے سلسلے میں بھی مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ فنی تجربہ نہ صرف اردگرد کی اشیاء سے ایک قریبی تعلق قائم کرتا ہے (اور یہ تعلق تشبیہات اور استعارات کے علاوہ حسّی تلازمات کی صورت میں بھی جنم لیتا ہے) بلکہ جسمانی یا حسّی تجربے کے دوران ایک مخفی مفہوم یا معنی کا ادراک بھی کرتا ہے جو اسے قربِ مکانی یا "ادراکِ حضوری" سے اوپر اٹھا کر "ادراکِ معنی" کی سطح پر لے آتا ہے۔ گویا فن میں معراج بیک وقت جسمانی بھی ہوتی ہے اور روحانی بھی۔ چنانچہ اسی لیے فن کو جسم کے

روحانی ارتقا کی ایک صورت قرار دیا گیا ہے۔ یہی کچھ اقبال کے عارفانہ تجربہ میں بھی دکھائی دیتا ہے کہ وہاں "لا مکانی تک" مکان کے وسیلے سے رسائی حاصل ہوتی ہے نہ کہ مکان کی نفی سے[1]۔ لہٰذا اقبال کا عارفانہ تجربہ بنیادی طور پر ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ جو حالی، آزاد اور شبلی کے "مطالعۂ کائنات" کے موقف کو وسعت آشنا کرتا ہے۔

عارفانہ تجربے کے حوالے سے اقبال نے تخلیقی عمل کے بارے میں جو دوسرا نکتہ پیش کیا ہے وہ اصلاً تین نکات پر مشتمل ہے یعنی ارتکاز کا عمل، "خودی" کا مرحلہ اور کل کی تعمیر! ارتکاز کے ضمن میں اقبال کا نظریہ بظاہر شبلی کے اس نظریے کی توسیع ہے کہ تخلیق کاری کے دوران فن کار ارد گرد کی اشیا سے صرفِ نظر کر کے خود کو ایک نقطے پر مرتکز کر لیتا ہے لیکن اصلاً یہ نظریہ صوفیانہ تصور سے ماخوذ ہے جہاں مراقبہ یا سمادھی کا عمل "تخفیف" سے عبارت ہے یعنی سالک کو ایسی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ جہاں "روشنی کے ایک نقطے" کے سوا باقی سب کچھ نظر اور احساس کی گرفت سے خارج ہو جاتا ہے۔ یعنی اس کی تخفیف ہو جاتی ہے۔ اقبال کو قربِ مکانی کی تخفیف کے اس نظریے سے اختلاف تھا کیونکہ وہ قربِ زمانی کے لیے "قربِ مکانی" کو بھی ناگزیر خیال کرتے تھے۔ نیز وہ سمجھتے تھے کہ صوفی کے عارفانہ تجربہ اور فن کار کے تخلیقی تجربہ میں ایک بنیادی فرق ہے۔ صوفی کا تجربہ مکمّل خود فراموشی سے عبارت ہے جسے "فنا" کا نام دیا گیا ہے مگر فن کے تخلیقی عمل میں خود فراموشی کی حالت مکمل نہیں ہوتی کیونکہ اگر یہ مکمل ہوتی تو صوفی کی طرح فنکار بھی ایک گونگی حالت کی زد میں آکر گم صم ہو جاتا اور بات تک نہ کر سکتا نیز دنیائے رنگ و بو میں واپس نہ آسکتا۔ صوفی بر پیغمبر کو یہ سبقت حاصل ہے کہ وہ "وصل" کے بعد واپس آنے پر قادر ہوتا ہے اور بنی نوع انسان کے لیے رشد و ہدایت کے تحائف لاتا ہے ایک نسبتاً ادنیٰ سطح پر یہی حال ایک فنکار کا ہے کہ وہ بھی خود فراموشی کے عالم میں پوری طرح

---

[1] وزیر آغا: تصوّراتِ عشق و خرد ص ۸۷، (پہلا ایڈیشن۔ اقبال اکادمی پاکستان)

جذب نہیں ہو جاتا۔ دوسرے لفظوں میں صوفی کی عزیز ترین منزل "بے خودی" ہے جہاں خیالات اور خواہشات کا سارا طوفان ختم ہو جاتا ہے۔ اور صرف ایک سہانی کیفیت باقی رہ جاتی ہے۔ مگر فن کار اس عالم بے خودی میں بھی جاگ رہا ہوتا ہے وہ تجربے کو فنی تخلیق میں مبدل کرتے ہوئے مراقبہ یا سمادھی میں نہیں چلا جاتا بلکہ "سونے جاگنے" کی کیفیت میں مبتلا ہوتا ہے گویا بے خودی کے ساتھ ساتھ خودی بھی پروان چڑھ رہی ہوتی ہے۔ یہ "خودی" ایک تو فنی تخلیق کو اس کے بوجھ سے نجات دلاتی ہے اور اسے ایک انوکھے شعور کے ذریعے بناتی اور سنوارتی ہے (یہ وہی بات ہے جسے ایمرسن نے ایک فی صد الہام اور ننانوے فی صد خون پسینا کا نام دیا تھا یا گاے کی تمثیل میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ بچھڑے کو جنم دینے کے بعد اسے نادیر چاٹتی ہے اور اس کی ساری غلاظت کو دور کر دیتی ہے) اور دوسری طرف آگہی کے روپ میں نظر آتی ہے جو بے خودی کے عالم کا حسین ترین ثمر ہے اقبال نے بے خودی (لاشعور) کے ساتھ ساتھ خودی (شعور) کو اہمیت دی ہے جو تخلیق عمل کے سلسلے میں اقبال کی ایک بہت بڑی پیش رفت ہے۔

تخلیق عمل کے بارے میں اقبال کے پیش کردہ اس نکتے میں تیسرا پہلو یہ مضمر ہے کہ تخلیقی تجربہ ٹکڑوں اور قاشوں کے بجائے بطور ایک "کُل" وارد ہوتا ہے یہ ایک نہایت اہم نکتہ ہے جسے مشرقی طرز احساس کا عطر قرار دینا چاہیے۔ اہلِ مغرب زیادہ تر استقرائی عمل کے خوگر ہیں۔ اور اسی لیے وہاں تجزیاتی اور تحلیلی تنقید DISCURSIVE CRITICISM کو فروغ ملا ہے جو تخلیق کی مین میخ نکالتی ہے اور اس کے اجزا کو جوڑ کر "کُل" کے تصوّر کو جنم دیتی ہے۔ جب کہ مشرقی طرز احساس روشنی کے ایک کوندے کی طرح کُل کا ادراک کرنے پر قادر ہے۔ کولن ولسن نے اس سلسلے میں ایک مثال دی ہے جسے میں نے "تصورات عشق و خرد" میں بھی پیش کیا تھا۔ اقبال کے تصورِ کُل کو سمجھنے کے لیے یہ مثال بہت ضروری ہے۔ کولن ولسن لکھتا ہے کہ اگر ایک نابینا شخص اور ایک آنکھوں والے شخص کو ایک کمرے میں لایا

جائے اور ان سے کہا جائے کہ دس منٹ کے بعد انھیں کمرے سے باہر لے جا کر یہ پوچھا جائے گا کہ انھوں نے کمرے میں کیا کچھ دیکھا تو ایسی صورت میں نابینا شخص تو کمرے کی ہر چھوٹی سے چھوٹی شے کی بھی نشان دہی کر سکے گا کیونکہ وہ محض باصرہ پر انحصار نہیں کرے گا بلکہ چل کر چھو کر اور پیمائش کر کے کمرے کے بارے میں تمام تر معلومات حاصل کرے گا۔ مگر آنکھوں والا شخص محض اچٹتی سی نظر ڈال کر کمرے کے بارے میں ایک تصویر ذہن میں محفوظ کرے گا۔ اس تصویر میں تفاصیل بہت کم ہوں گی مگر یہ کمرے کے معنی کو (یعنی اس کی TOTALITY کو) مزور پیش کرے گی۔ جب کہ نابینا شخص کے پاس کمرے کے تمام کوائف ہوں گے لیکن پورے کمرے کی تصویر یعنی اس کا کُل موجود نہیں ہوگا۔ کولن ولسن لکھتا ہے کہ مغرب کا انسان اس نابینا شخص کی طرح ہے جس کی معنیٰ کو گرفت میں لینے کی حس بہت کم زور ہے جب کہ مشرق کے انسان کی یہ حس بہت تیز ہے۔ لہٰذا وہ تعقّل، جز وبینی اور تجزیاتی عمل کے بجائے وجدان پر انحصار کرتا ہے اور مشاہدات کے غدر کے پس پشت معنیٰ کی اکائی کو دریافت کر لیتا ہے۔ کولن ولسن نے یہ بات مغرب کے عام استقرائی اور تجرباتی عمل کے حوالے سے لکھی ہے ورنہ بیسویں صدی کے مغرب میں معنیٰ یا کُل کو گرفت میں لینے کے سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی ہے اس کی اہمیت سے اب کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ خود اقبال کا تخلیقی عمل کے سلسلے میں تجزیے کے بجائے "کل" کا ادراک کرنے کا تصور مغربی تنقید میں ساختیاتی تنقید کا پیش رو متصوّر ہو سکتا ہے جس کے تحت اشیا اور مظاہر ہی نہیں بلکہ پوری کائنات سٹرکچر کی صورت میں سامنے آئی ہے اور سٹرکچر بھی ایسا جو ٹھوس اجزاء کے بجائے روابط سے عبارت ہے۔

عارفانہ تجربے کے حوالے سے اقبال نے تخلیقی عمل پر ایک اور طرح سے بھی روشنی ڈالی ہے۔ اقبال کا یہ موقف ہے کہ عارفانہ تجربہ بجائے خود ایسے ناقابل ترسیل محسوسات پر مشتمل ہوتا ہے جنھیں تعقّل نے چھوا تک نہیں ہے۔ مگر ساتھ ہی اقبال یہ بھی کہتے ہیں کہ احساس کی فطرت میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ خیال کے

ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ (اس ضمن میں اقبال نے تخلیقِ فن میں متخیلہ کی اہمیت کو آزاد
حالی اور شبلی کی طرح تسلیم کیا ہے) مگر ساتھ ہی اقبال احساس اور خیال کے ایک
انوکھے رشتے کا بھی ذکر کرتے ہیں جس تک اقبال سے قبل ناقدین کی رسائی نہیں تھی' اقبال
لکھتے ہیں کہ احساس بنیادی طور پر گونگا ہوتا ہے مگر اسی گونگے احساس کا یہ نوشتۂ تقدیر
ہے کہ وہ خود کو خیال میں منتقل کرے اور خیال کا یہ وصف ہے کہ وہ اپنا ظاہری لباس
اپنے بطون سے اسی طرح مہیا کرے جیسے ریشم کا کیڑا یا مکڑی اپنے اندر سے دھاگا برآمد
کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اقبال نے ترسیل کے عمل کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔
یعنی احساس، خیال اور لفظ؛ مگر اس ضمن میں اقبال نے لفظ اور معنیٰ کے رشتے کو "روح
اور جسم" ——— کا درجہ نہیں دیا (جیسا کہ اُردو تنقید میں رائج رہا ہے) بلکہ اس بات
پر زور دیا ہے کہ احساس کی کوکھ سے خیال اور لفظ بیک وقت جنم لیتے ہیں دوسرے
لفظوں میں منطقی اندازِ نظر تو خیال اور لفظ میں تفریق قائم کرتا ہے اور خیال کی منتقلی کے
لیے لفظ کو بروئے کار لانے پر زور دیتا ہے مگر اقبال کے نزدیک خیال پہلے سے تشکیل
شدہ کوئی شے نہیں ہے جو لفظ کو اپنی ترسیل کے لیے بطور ایک ذریعہ بروئے کار لائے
بلکہ خیال اور لفظ دونوں بیک وقت وجود میں آتے ہیں۔ اگر یہ بات ہے تو پھر حالی اور
اس کے رفقا کے موقف سے اقبال کا موقف بالکل مختلف نظر آئے گا۔ اس سلسلے میں
ایک اور نازک نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ ہر چند بقول اقبال احساس کی کوکھ سے خیال اور
لفظ بیک وقت پیدا ہوتے ہیں، تاہم اقبال کے نزدیک خیال اور لفظ احساس کے بطن
سے پیدا ہو کر بجائے خود ایک ایسا نازک حربہ بھی بن جاتے ہیں جو پلٹ کر احساس
کی تہوں تک اُترتا اور اس بے نام تخلیقی مواد کو چھوتا ہے جسے صوفیہ نے ناقابلِ ترسیل
قرار دیا ہے اور جسے کانٹ نے NOUMENON کا نام دے کر کہا تھا کہ اسے جانا
نہیں جا سکتا۔ مگر اقبال "لفظ" کا ذکر کرتے ہوئے زبان کے کاروباری رُخ کے بجائے
اس کے تخلیقی رخ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یوں عارفانہ تجربہ کے سلسلے میں
ایک جمالیاتی اساس مہیا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

لفظ یا زبان کو خیال یا معنی کی ترسیل میں محض ایک ذریعہ قرار دینے کے بجائے اقبال نے لفظ کو معنی کی تخلیق میں جو اساسی حیثیت تفویض کی ہے وہ تنقید کے باب میں ایک اجتہادی کارنامہ ہے جسے بیسویں صدی کے ربع آخر میں ابھرنے والی پوری اُردو تنقید کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔

اقبال کے تنقیدی رویہ کے سلسلے میں آخری نکتہ یہ ہے کہ وہ عارفانہ تجربے کے باب میں دوسرے صوفیہ کے برعکس تسلسل SERIAL-TIME کو غیر حقیقی قرار نہیں دیتے بلکہ ایک ایسی حالت کا تصور کرتے ہیں جس میں رہتے ہوئے ایک باکمال عارف پابہ گل بھی ہوتا ہے اور آزاد بھی۔ یوں وہ در پردہ جمالیاتی تجربے کے اس مزاج ہی کو آئینہ کرتے ہیں جو "مغیر زمانی" کے عالم کو مس کرنے کے باوجود زمان سے منسلک بھی رہتا ہے۔ گویا بقولِ اقبال جب بظاہر خارجی دنیا سے صوفی فنکار کے سب رشتے ٹوٹ چکے ہوتے ہیں تو ایک رشتہ پھر بھی باقی رہتا ہے۔ یہ رشتہ شعورِ ذات یا خودی کا رشتہ ہے اور عاشق (تخلیق کار) کے وجود، اس کی انفرادیت کا ضامن ہے اگر یہ رشتہ نہ ہو تو عاشق (تخلیق کار) عشق (تخلیقِ فن) کی آگ میں جلتا ہوا شمع پرشار ہو جائے یعنی فنا ہو جائے۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ اقبال تخلیقی عمل کے دوران نہ خارج سے منقطع ہوتے بغیر "اندر" کی لا محدود اور بیکنار کائنات تک رسائی کے لیے لفظ اور زبان کو ایک وسیلہ قرار دیتے ہیں گویا ان کے مطابق فن کی "معراج" کے لیے لفظ کی حیثیت ایک بُراق کی سی ہے مگر یہ بُراق ایک مقررہ حد سے آگے جا نہیں سکتا۔
اقبال تخلیقی عمل کے اس سیال لمحے کی (جو نورِ اعلیٰ نور کی تمثیل ہے) نہایت سے واقف ہیں۔ لہٰذا اس میں جذب ہونے کے بجائے اس سے فاصلے پر کھڑے ہو کر اس سے اکتسابِ نور کرتے ہیں اور پھر اسی نور کی لفظ یا زبان میں تجسیم کر کے ایک فنی تخلیق میں ڈھال دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اقبال تخلیق کے "داخلی مواد" تک

پہنچنے کے لیے بھی لفظ کو استعمال کرتے ہیں اور اس لا دے کی تجسیم اور ترسیل کے لیے بھی لفظ ہی کو بروے کار لاتے ہیں۔

اُردو تنقید کا یہ المیہ رہا ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کی معروضیت اور خارجیت کو اولیت کا درجہ دینے کے لیے فن کی جمالیاتی اساس سے صرفِ نظر کرتی رہی ہے۔ یا کم از کم اسے ثانوی حیثیت تفویض کرنے کی طرف مائل رہی ہے حالانکہ فن کے میدان میں اصل شئے اس کی جمالیاتی اساس ہے اگر تخلیق جمالیاتی معیار پر پوری اترنے سے قاصر ہے تو پھر یہ ہزار معروضی اور خارجی واقعات، مسائل اور نظریات کو اپنے دامن میں جگہ دے اس کی حیثیت ایک نظریاتی مینی فیسٹو سے مختلف نہیں ہو سکتی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اب تو اشتراکی ممالک میں بھی ادب اور فن کی جمالیاتی اساس کو بنیادی حیثیت تفویض کرنے کا رجحان سامنے آرہا ہے جبکہ ہمارے بعض ترقی پسند ناقدین ابھی تک لکیر کے فقیر بنے ہوئے ہیں۔ وہ اس وہم میں مبتلا ہیں کہ فن کار دو طرح کے ہیں ایک وہ خارجی دنیا اور اس کے مسائل سے منقطع ہو کر ایک آوری مادر میں بیٹھے ادب برائے ادب کے مسلک کو سینے سے لگائے تماشائے اہلِ کرم دیکھنے پر اکتفا کرتے ہیں اور دوسرے وہ جو لنگر لنگوٹ کس کر میدانِ کار زار میں اترتے اور زندگی کے مسائل کا مردانہ وار مقابلہ کر کے سماجی شعور کو جنم دیتے ہیں جو ان کے فن میں "گہرائی اور گیرائی" پیدا کرتا ہے۔ اصلاً یہ ایک بہت بڑا مغالطہ ہے جس میں مبتلا ہو کر اُردو تنقید نے خود کو ایک اعصابی ہیجان کے سپرد کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی تفریق ہی بے معنی ہے اور اگر مغربی ادبیات میں کسی زمانے کی تنقید نے اس قسم کی تفریق کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی بھی تھی تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ اب یہ تفریق ایک بنیادی اور اساسی حیثیت اختیار کر چکی ہے ایک بالکل لایعنی بات ہے۔ کوئی بھی سچا فنکار زندگی اور اس کے مدّ و جزر سے بے نیاز نہیں رہ سکتا فرق صرف یہ ہے کہ بعض فن کار اپنی نظریاتی اور سیاسی ترجیحات کے تحت خارجی زندگی کے مسائل

کو اوّلیت کا درجہ دیتے ہیں اور بعض اپنی داخلی اور باطنی ضروریات کے تحت خارج میں چھپے ہوئے مدّوجزر کو موضوع بناتے ہیں۔ مگر موضوع بنانے کا یہ عمل اتنا اہم نہیں ہے جتنا یہ سوال کہ کیا یہ دونوں ادب کی جمالیاتی اساس سے منسلک ہیں۔ یا نہیں؟ اگر منسلک ہیں تو پھر زندگی کے خارجی یا داخلی پہلوؤں کے سلسلے میں ترجیحات کو ملحوظ رکھنے کا عمل ثانوی حیثیت کا حامل قرار پائے گا۔ گو میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ وہ فن کار جو داخلی گہرائی کے نبّاض ہیں، محض خارجی اور سطحی مسائل تک محدود رہنے والے تخلیق کاروں کی نسبت زیادہ پایدار ادب تخلیق کرتے ہیں۔ بایں ہمہ دونوں قسم کے تخلیق کاروں کے لیے ادب کی جمالیاتی اساس کو قائم رکھنا لازمی ہے۔ بصورتِ دیگر ادب اور پمفلٹ میں تمیز کرنا مشکل ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو اقبال نے تخلیقِ فن کے ضمن میں جمالیاتی اساس کو جو اہمیت بخشی ہے وہ اردو تنقید کے لیے مشعلِ راہ کا کام دے سکتی ہے۔

○

جدید اردو تنقید کا اُفقی تناظر

جدید اردو تنقید کے ابتدائی اور عبوری دور میں دو بنیادی رویے ابھرے ہیں جو آگے چل کر پوری جدید اُردو تنقید پر محیط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے ایک رویے کو (کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں) مکانی یا افقی اور دوسرے کو زمانی یا عمودی کہنے میں کوئی حرج نہیں۔ جدید مغربی تنقید بلکہ علم کے دوسرے شعبوں نے بھی انسانی فکر کے ان دونوں رویوں کو موضوعِ بحث بنایا ہے بلکہ سچی بات تو یہ ہے کہ ازمنۂ قدیم ہی سے یہ ثنویت روپ بدل بدل کر سامنے آتی رہی ہے۔ مثلاً کل اور جزو کے الفاظ تصوف نے استعمال کئے۔ وجود BEING اور موجود BECOMING کو فلسفے نے پسند کیا۔ ڈایونی سین اور اپالونی نین APPOLONIAN کو علم الانسان نے لاشعور اور شعور کو نفسیات نے اور پرول PAROLE اور لینگ LANGUE کو لسانیات نے برتا۔ بنیادی طور پر دیکھیں تو یہ انسانی دماغ کی مخصوص ساخت کا ایک بدیہی نتیجہ نظر آتا ہے کہ وہ مظاہر کو "ظاہر" اور "باطن" میں تقسیم کرنے پر مجبور ہے "ظاہر" کو دیکھتے ہوئے اسے تفریق اور تضاد، بکھراو اور تنوع کا احساس ہوتا ہے اور محسوسات کے غدر کا سامنا کرنا پڑتا ہے جس سے گھبرا کر وہ باطن کی اس دنیا کی طرف پلٹتا ہے جو مجتمع کرتی، تفریق اور تضاد کو مٹاتی اور یکتائی کو بحال کر دیتی ہے۔ عام زندگی میں روشنی اور تاریکی کی ثنویت کے بھی یہی نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ کیونکہ روشنی میں تضاد، تنوعِ اشیا اور مظاہر کی فراوانی اور تصادم دکھائی دیتا ہے جب کہ مکمل تاریکی تمام تضادات کو مٹا دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں زندگی کا منور جہان تفریق۔ کثرت اور تضاد کا مجموعہ ہونے کے باعث "دکھ" اور انتشار کا موجب ہے جب کہ موت تمام تضادات کو ملیا میٹ کر کے یکتائی کو بحال کر دیتی ہے مگر زندگی کے "دکھوں" کے مقابلے میں موت

کے "سلکھ" کو انسان نے کبھی قبول نہیں کیا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ انسان کے سارے فلسفے اور مذاہب زندگی کی کثرت اور انتشار کے پس پشت یکتائی اور دوام کی تلاش میں کوشاں رہے ہیں۔ حدیہ کہ جدید طبیعات نے جب کائنات کی چاروں قوتوں یعنی الیکٹرومیگنیٹک قوت، مضبوط قوت، کم زور قوت اور کششِ ثقل میں سے تین کو ایک وحدت میں پرو دیا تو ڈاکٹر عبدالسلام نے اپنے اس عقیدے کا برملا اظہار کیا کہ وہ دن اب دُور نہیں جب چوتھی قوت بھی پہلی تین قوتوں سے ہم آہنگ ہو کر "عظیم تر وحدت" کی صورت کو بحال کر دے گی۔ گویا انسانی دماغ کی ساخت میں یہ بات مضمر ہے کہ وہ خود ہی کثرت کے عالم کو پیدا کرتا ہے اور پھر خود ہی اس کثرت کے بطون میں "وحدت" کو دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

صاف محسوس ہوتا ہے کہ انسانی ذہن نے کثرت اور وحدت دونوں نظریوں کو بار بار اپنایا ہے۔ یعنی کثرت کے نظریے کے تحت اس نے زندگی کی بوقلمونی، تضاد اور تنوع، اشیا اور مظاہر کے تصادم اور انسانی رشتوں اور طبقوں کے ٹکراؤ کو ادب کی پرکھ کے سلسلے میں بطور ایک پس منظر دیکھا ہے اور وحدت کے نظریے کے تحت جملہ تضادات کے پس پشت جمالیاتی وحدت کے وجود کا اقرار کیا ہے۔ اقبال کے بعد ابھرنے والی اردو تنقید کو انہی دو رویوں کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

یہ نہیں کہ انسانی ذہن محض اپنی افتادِ طبع کے تحت کبھی ایک اور کبھی دوسرے اسلوب کو برتنے پر مائل رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یا ہر کی زندگی ہمہ وقت ایک ازلی وابدی تغیر کی زد میں ہے۔ اشیا اور صورتیں، عقائد اور نظریات، زندگی کو دیکھنے کے زاویے اور جہتیں ــــــ ہمہ وقت تبدیل ہو رہا ہیں۔ وہ زمانہ جس میں تغیر کی رفتار تیز ہوتی ہے شکست و ریخت کے عالم کی زد میں آجاتا ہے اور اس

نئی صورت حال کو تمام علمی شعبے (بالخصوص ادب) خود میں جذب کرنے لگتے ہیں۔
عام علمی شعبے تو عقلی اور منطقی سطح پر مگر ادب اس کے علاوہ وجدانی سطح پر بھی "تبدیلی"
کا ادراک کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ تاہم انتہائی ٹوٹ پھوٹ کے عالم میں بعض ادبا
داخلی یکتائی کی تلاش میں سرگرداں ہوتے ہیں جب کہ دوسرے محض بالائی سطح کی معاشرتی
اکائی کے حصول میں کوشاں دکھائی دیتے ہیں۔ غدر کے بعد کے حالات میں یہ دونوں
صورتیں نظر آتی ہیں۔ اس زمانے میں تغیر کی رفتار یک لخت تیز ہو گئی تھی۔ ایک
طرف انگریزی تہذیب نے قدیم ہندستانی تہذیب میں دراڑیں ڈال دی تھیں
دوسری طرف مغربی علوم نے دیسی علوم کو جنجھوڑ کر جگا دیا تھا۔ علاوہ ازیں آزادی حاصل
کرنے کی رو نے سیاسی شعور کی ابتدا کر دی تھی مگر اس سب کے ساتھ ساتھ سر
سید اور حالی کی مساعی سے ایک سماجی انقلاب کا راستہ بھی ہموار ہو رہا تھا جس پر چلتے
ہوئے انسان تغیر کا ادراک کرنے میں پیش پیش ہونے کے علاوہ ایک نئی سماجی اکائی
کی تشکیل اور ترتیب پر زور دینے کا بھی خواہاں تھا۔ بحیثیتِ مجموعی سر سید احمد خان کا
رویہ سماجی انقلاب کے ادراک کے علاوہ اس کی روشنی میں ایک نیا لائحہ عمل مرتب کرنے
پر بھی منتج ہو رہا تھا دراصل وہ سماجی ایکتا اور توازن کے جویا تھے اور ہندستانی سماج
کو ایک نئی سطح پر مجتمع کرنے کے آرزو مند بھی تھے مگر یہ سب کچھ بالائی سطح پر تھا۔
چنانچہ پیرویِ مغربی کی ساری تحریک مادی فوائد کے حصول ہی کو زیادہ اہمیت تفویض
کر رہی تھی۔ اردو ادب نے اس سے یہ اثر قبول کیا کہ سماجی شیرازہ بندی کو اپنا مطمحِ
نظر قرار دے ڈالا اور ایک اصلاحی تحریک کے تحت نثر اور نظم دونوں کو سماجی، اخلاقی
اور ملی اصلاح کے لیے وقف کر لیا۔ چونکہ تنقید نہ صرف ادب کا محاکمہ کرتی ہے بلکہ
ادب کو راستہ بھی دکھاتی ہے۔ لہٰذا حالی اور سر سید کے دور میں ابھرنے والی تنقید نے
ایسے ادب کی تخلیق پر زور دیا جو ہندستانی سماج میں نمودار ہونے والی انقلابی
تبدیلیوں کو منعکس کر سکے۔ نیز ان تبدیلیوں کے وجود یا عدمِ وجود کو اچھے اور بُرے
ادب کی پرکھ کے لیے ایک میزان بھی مقرر کرے۔ دوسری طرف آزاد نے تہذیبی

سطح، شبلی نے جمالیاتی سطح، اور اقبال نے جمالیاتی اور عارفانہ سطح کو اہمیت بخش کر ہندستانی معاشرے میں موجود اس یکتائی کا احساس دلانے کی کوشش کی جو اس کی سطح کی تبدیلیوں کے باوصف اپنی جگہ ہمیشہ قائم رہی ہے گویا تغیر اور تبدیلی کی طوفانی ہواؤں میں آزاد، شبلی اور اقبال کے تنقیدی نظریات نے لنگر کا فریضہ سرانجام دیا اور جہازِ زندگی کو ڈولنے یا طوفانی لہروں میں بہہ جانے کے المیے سے محفوظ رکھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اگر حالی اور سرسید کی تحریک سے پھوٹنے والی اردو تنقید کو افقی رویے کا علم بردار اور آزاد، شبلی اور اقبال کی تنقید کو زمانی یا عمودی رویے کا مؤید قرار دیا جائے تو اس سے جدید اردو تنقید کے تناظر کو سمجھنا البتہ آسان دکھائی دے گا۔

حالی اور سرسید کی تحریک سماجی تبدیلی کی علم بردار تھی۔ یورپ میں اس کے بالکل متوازی ڈارون اور سپنسر کے نظریات سے پیدا ہونے والی عقلی تحریک صاف نظر آتی ہے۔ پھر جس طرح ڈارون اور سپنسر کے نظریۂ ارتقا کو اس زمانے کے پادریوں کے شدید ردعمل کا سامنا کرنا پڑا تھا بالکل اسی طرح حالی اور سرسید کی تحریک کو بھی مولوی صاحبان کی برہمی کا ہدف بننا پڑا حتیٰ کہ اس سلسلے میں شبلی اور اکبر الہ آبادی ایسے لوگ بھی مولوی صاحبان کی صف میں شامل ہو گئے۔ دوسری طرف پنچی اخبارات کا ایک ایسا سلسلہ بھی قائم ہو گیا جو بات دلیل سے نہیں بلکہ طنزیہ اور ہجویہ لہجہ میں کرتا تھا۔ بعدازاں اقبال آئے جنھوں نے ان دونوں طبقوں میں توازن قائم کرنے کی کوشش کی۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ کم و بیش ایک سو برس گزر جانے کے باوجود ابھی تک حالی اور سرسید کی عقلی تحریک اور مولوی صاحبان کے مدافعاتی عمل میں جنگ جاری ہے۔

اس پس منظر میں جدید اردو تنقید کے افقی تناظر کو بخوبی گرفت میں لیا جا سکتا

ہے۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یہ احساس جاگ اُٹھا تھا کہ عقلی تحریک کے سیلِ بلا میں اخلاقی قدروں پر زوال آگیا ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں "زوالِ مغرب" کا موضوع زیرِ بحث رہا جس سے متاثر ہو کر خود اقبال نے مغربی تہذیب پر "شاخِ نازک" کی پھبتی کسی۔ دراصل یورپ کی عقلی تحریک جو جہد البقا کے اصول پر استوار تھی اور جس کا منطقی نتیجہ نطشے کے سپرمین کی صورت میں سامنے آیا تھا ہزار ہا برس پر پھیلے ہوئے اخلاقی نظریات کو ملیا میٹ کرنے کے درپے تھی اور اس بات کا رونا مغرب کے وہ فلاسفر رو رہے تھے جنھیں PHILOSOPHER OF DOOM کہا گیا ہے۔ مگر عقلی تحریک کا سیلاب تھا کہ رکنے ہی میں نہیں آرہا تھا۔ اس کا اولین نتیجہ پہلی جنگِ عظیم کی صورت میں سامنے آیا جس کے پس منظر میں نوآبادیات کی جنگ سے پیدا ہونے والی لوٹ کھسوٹ کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس جنگ نے مغربی انسان کو یہ کرب ناک احساس دلایا کہ مادی ترقی کی زد میں آکر آدمی کی اخلاقی بنیادیں تک متزلزل ہو جاتی ہیں۔ دلچسپ بات یہ کہ اس سارے دور میں مغربی انسان دو طرح کی جنگوں میں مبتلا نظر آتا ہے — ایک تو وہ جنگ جو مادی اشیا کے حصول کے لیے لڑی جارہی تھی اور دوسری وہ جو انسان کے ہاں — اخلاقیات کی بازیابی کے لیے متحرک ہوگئی تھی۔ مگر عقلی تحریک کا زور اس قدر زیادہ تھا کہ اس نے اندر سے ابھرنے والی ضمیر کی آواز کو ایک بڑی حد تک — دبا دیا تھا اور یورپ والے طرح طرح کے ذہنی امراض اور COMPLEXES کا شکار ہونے لگے تھے۔ مگر یہ تو ایک الگ داستان ہے۔ البتہ سیاسی اور سماجی سطح پر اخلاقی رویہ نے عقلی تحریک پر ضرب لگانے کے لیے یہ راستہ نکالا کہ شخصی اخلاقیات کے متوازی طبقاتی اخلاقیات کا مسئلہ کھڑا کر دیا۔ چناں چہ اب سوال یہ پیدا ہوا کہ کیا اچھے اور برے اعمال کے فرق کا اطلاق طبقات پر نہیں ہو سکتا ہے یعنی یہ کیا بات ہوئی کہ عام انسانی اعمال میں تو نیکی کا پھل ملنے کی توقع کی جائے۔ اور برائی کا ہر عمل قابلِ مذمت متصور ہو لیکن سماجی استحصال کا عمل ہر طرح سے جائز اور روا قرار پائے؟ لہٰذا پہلی جنگِ عظیم کے بعد روس میں جو اشتراکی انقلاب

آیا وہ اصلاً ایک اخلاقی نوعیت کا انقلاب تھا اور خیر اور شر کے مسئلہ کو شخصی سطح سے اوپر اٹھا کر طبقاتی سطح پر لے آیا تھا۔ جنگ ختم ہوئی تو ایک اور جنگ کا آغاز ہو گیا جو بندوق اور توپ سے نہیں بلکہ سونے اور چاندی اور کاغذ کے سکوں کے ذریعے لڑی گئی۔ اس جنگ کا آغاز ۱۹۲۹ء کے معاشی بحران کی صورت میں ہوا جس نے پوری دنیا کو جڑوں تک لرزہ براندام کر دیا اور حساس اذہان یہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ کیا سرمایہ دارانہ نظام پر سایہ کناں مابعد الطبیعاتی چھتنار جواب تک انسان کا ملجا و ماوا تھا بدلتے ہوئے حالات میں بھی اس کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتا ہے؟ اکثر لوگوں کا خیال تھا کہ کسی انقلابی تبدیلی کی ضرورت ہے جو قدیم معاشی نظام کو تبدیل کرے، دولت کی تقسیم از سرِ نو کرے بلکہ بعض تو دولت کی مساوی تقسیم تک کے حق میں تھے اور ہر قسم کے سماجی اور معاشی استحصال کے خاتمے کو ایک قدرِ مشترک کے طور پر قبول کر رہے تھے یہی وہ زمانہ تھا جب انگلستان اور یورپ میں کرسٹوفر کاڈول، ایڈمنڈ ولسن، جارج لوکاس، ایلک ویسٹ ALLEC WEST اور دوسرے لکھنے والوں نے ادب میں طبقاتی کشمکش کے سوال کو اٹھایا اور چوں کہ ادب نے اس بدلتی ہوئی صورتِ حال کو خود میں جذب کرنا شروع کر دیا تھا لہٰذا اس کی ادبی قدر و قیمت کی پرکھ کے لیے ایک متوازی اشتراکی وضع کی تنقید کا وجود بھی ناگزیر متصور ہونے لگا۔

ہندستان میں صورت حال مزید خراب تھی ایک طرف تو یہاں غربت اپنی انتہا کو پہنچ گئی تھی۔ دوسری طرف طبقات کا فرق روز بروز کشادہ ہو رہا تھا تیسرے سیاسی سطح پر انگریز اور ہندستانی دو متحارب گروہوں کی صورت میں آمنے سامنے آ گئے تھے لہٰذا اس دور کے ادب میں جو بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں پروان چڑھا، سیاسی معاشی اور طبقاتی تصادم کو بطورِ خاص موضوع بنایا گیا۔ یہ ایک نہایت انقلابی اقدام تھا کیوں کہ یہ اس زمانے سے پہلے نمودار ہونے والے ان نظریوں سے بالکل مختلف تھا جو بنیادی طور پر STATUS QUO کے حامی تھے اور ماورائی صورتِ حال کی تفہیم کے نام پر عصری سطح کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات سے صرفِ نظر کر رہے تھے۔

(۴)

جدید اُردو تنقید کو اس کے اُفقی تناظر میں دیکھنے کے لیے اس ساری صورتِ حال کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ یورپ میں ادب کے بدلتے ہوئے آفاق کو رومانی اور کلاسیکی تحریکوں کی صورت میں نشان زد کرنے اور ان کے مفاہیم تک پہنچنے کے لیے عملی تنقید پر رومانی یا کلاسیکی کی مہر لگانے کی روش عام رہی ہے اور جدید اردو ناقدین نے بھی اس کے تتبع میں اردو تنقید کو اوّل اوّل رومانی اور کلاسیکی اور بعد ازاں "مارکسی اور نفسیاتی" اور آخر آخر میں "نئی تنقید اور ساختیاتی تنقید" میں تقسیم کیا ہے۔ تنقید میں ذات پات کا یہ تصور بعض معاملات میں تو ادبی شودروں، ویشیوں، کھشتریوں اور برہمنوں میں حدِ فاصل قائم کرنے کے لیے شاید مفید ہو لیکن بحیثیتِ مجموعی اس نے تنقید کے افق کو زیادہ تر گدلا ہی کیا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جدید اردو تنقید پر لکھی گئی کوئی سی کتاب اٹھا لیں اس میں آپ کو تنقید کے مختلف مکاتب کی نشاندہی اس طور ملے گی کہ چند مستثنیات سے قطع نظر بیشتر ناقدین تقریب قریب ہر مکتبِ تنقید کے دائرے میں اپنا رخِ زیبا دکھاتے ہوئے ملیں گے ایسی صورت حال میں جدید اُردو تنقید کی تفہیم کے لیے چھوٹے چھوٹے بٹواروں کے بجائے ایک بنیادی تقسیم کی ضرورت ناگزیر ہے جو ادب کے بعض مستقل رویوں کی بنا پر تنقید کے مستقل رویوں کی نشاندہی کر سکے۔ چناں چہ اسی لیے میں نے جدید اُردو تنقید کے مزاج سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے اسے اُفقی اور عمودی میں تقسیم کیا ہے۔

ان میں سے پہلے میں تنقید کے افقی تناظر کو زیرِ بحث لاؤں گا۔ افقی تناظر سے مراد سماج کا پھیلاؤ ہے جو تاریخی جغرافیائی اور معاشرتی تینوں سطحوں پر محیط ہے مراد یہ کہ ہر معاشرے کی ایک ارضی بنیاد ہوتی ہے جو اس کا جغرافیہ کہلاتی ہے۔ پھر اس کی ایک تاریخی بنیاد ہوتی ہے جو اس کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کو نشان زد کرتی ہے اسی طرح اس کی ایک سماجی بنیاد ہوتی ہے، جو اس کے طبقاتی نشیب و فراز کو منظرِ عام پر لاتی ہے

چوں کہ کسی بھی زمانے میں تخلیق ہونے والا ادب ان تینوں سطحوں سے لازمی طور پر منسلک ہوتا ہے۔ لہٰذا جب تنقید ادب کو ان تینوں سطحوں کے تناظر میں دیکھنے کے لیے کوشاں ہو تو ہم اسے افقی تنقید کا نام دینے میں حق بجانب ہوں گے۔

جدید اردو تنقید کے افقی تناظر نے تا حال دو صورتوں میں خود کو نمایاں کیا ہے ان میں سے ایک تو وہ ہے جس نے تاریخی اور سوانحی مواد کو بنیاد بنا کر بات کو آگے بڑھایا ہے۔ یورپ میں اس کے علمبرداروں میں ٹین[1]، ساں بیو[2] اور مادام دی سٹیل[3] کا نام عام طور سے لیا جاتا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ ادب ہوا میں تخلیق نہیں ہوتا۔ بلکہ اپنے عہد کے معاشرتی اور فکری حالات کا زائیدہ ہے۔ ان میں سے ٹین کے ہاں "نسل اور زمانہ" کے عناصر کی نشاندہی بھی ہوئی ہے جن کا تعلق تنقید کے افقی تناظر کے بجائے اس کے عمودی تناظر سے ہے لہٰذا یہاں اس کا ذکر نا موزوں ہے البتہ جہاں تک تاریخی تبدیلیوں اور ادب پر ان کے اثرات کا تعلق ہے ٹین بھی اسی گروہ سے تعلق رکھتا ہے جس میں ساں بیو مادام دی سیل اور دوسرے لوگ شامل ہیں۔ چوں کہ زمانے میں تغیر کو ثبات ہے اور ادب کو اصولی طور پر ہمہ وقت تبدیل ہوتی ہوئی صورت حال کا نباض ہونا چاہیے۔ لہٰذا ادب کا اپنے عصر سے منسلک ہونا ایک صحت مند رویہ ہے جس نے تنقید میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن اس میں ایک نقص یہ ضرور ہے کہ اس کا سہارا لے کر نقاد تاریخ کے "بندی خانوں" میں مقید ہو جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر صدی اپنی جگہ ایک کال کوٹھڑی ہی تو ہے۔ لہٰذا جو ادب محض کسی ایک کال کوٹھڑی کا نقشا کھینچے گا، وہ اسی نسبت سے ایک تنگ دائرے میں مقید بھی رہے گا اور اس میں وہ ابدیت کا عنصر پیدا نہ ہو سکے گا جو ادب کو ادب بناتا ہے، اصل بات یہ ہے کہ ادب کو اپنے عصر سے منسلک بھی ہونا چاہیے اور اس سے ماورا بھی۔ جب ہم ادب کا مطالعہ کریں تو ہمیں محسوس ہو کہ ادیب نے اپنے عصر کو واردات کی سطح پر محسوس کیا ہے اور اس کے تجربات (شخصی اور اجتماعی) سے گزرا ہے یا کم

---

[1] TAINE [2] SAINT BUE [3] MADAM DE STEELE

سے کم اس نے ان تجربات کو خود پر اس طور وارد کر لیا ہے کہ یہ اس کے اپنے تجربات بن گئے ہیں۔ اسی شے کو عصری حسیت MODERN SENSIBILITY کا نام ملا ہے۔ لیکن اگر ادیب محض اپنے عصر سے منسلک ہو اور اس سے آگے یا پیچھے دیکھنے پر قادر نہ ہو تو اس کے تخلیقی اور ذہنی انجماد کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کو اپنے وقت سے منسلک ہونے کے باوجود بے زمانی یعنی TIMELESSNESS کا مظہر بھی ہونا چاہیے۔ ورنہ اس کا تاریخی تناظر محض عصر کے ایک حصے تک ہی محدود ہو کر رہ جائے گا۔ جدید اردو تنقید میں ادب کے تاریخی اور سوانحی تناظر کو جس طرح کھنگالا اور سمجھایا گیا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے کیونکہ یوں اس نے خود کو بنی بنائی تاریخی ضرب الامثال کلیشوں اور روایتی کہانیوں سے باہر نکلنے کی راہ دکھائی ہے۔ جدید اردو تنقید کے آفاقی تناظر کے اس خاص پہلو کے سلسلے میں اوّلیت تو سرسیّد کی تحریک کو حاصل ہے جس نے ادب کو ملک کی تاریخی، سماجی اور سوانحی سطح سے متعارف کیا۔ مگر اس تحریک کے ابتدائی جوش و خروش کے بعد بھی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں تاریخی عوامل کو اہمیت تفویض کرنے کا سلسلہ جاری رہا جو نواب صدر یار جنگ مولانا حبیب الرحمٰن خان شیروانی، ثاقب کیفی، عندلیب شادانی، محمود شیرانی، حامد حسن قادری ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر محی الدین زور، پروفیسر مسعود حسن ادیب، ڈاکٹر عبدالحق، سید سلیمان ندوی، عبدالماجد دریاآبادی اور بالکل جدید دور میں ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر سہیل بخاری، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اور مشفق خواجہ کی تحریروں میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ کہنے سے مراد یہ نہیں کہ ان لوگوں نے خود کو عصر کے صرف ایک پہلو تک محدود رکھا ہے بلکہ یہ کہ بحیثیت مجموعی انھوں نے تاریخی عوامل کو ان کے وسیع تر تناظر میں اپنا موضوع بنایا ہے جس کے نتیجے میں مباحث نے اردو زبان کے عہد بہ عہد بدلتے ہوئے لہجوں اور اسالیب کو منظر عام پر لانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان ناقدین نے تنقید کی اُفقی سرحدوں کو کشادہ کیا ہے اور دونوں اطراف میں کشادہ کیا ہے یعنی جغرافیائی سطح پر اردو

کو علاقائی زبانوں اور غیر ملکی زبانوں کی ہیئت اور مزاج سے منسلک کیا ہے اور تاریخی اعتبار سے اردو کے ماخذات کو اپنا موضوع بنا کر اور ادیب کی سوانحی زندگی کو اس کی تخلیقات سے منسلک کرکے (جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے شبلی کے سلسلے میں کیا ہے) تنقید کے دامن کو کشادہ کیا ہے۔ مگر جدید اردو تنقید کا یہ آفاقی تناظر زیادہ تر "مواد" کی فراہمی تک محدود ہے۔ اور یہ وہ المیہ ہے جو صرف اردو تنقید میں نمودار نہیں ہوا بلکہ یورپ میں بھی اس کے آثار جا بجا ملتے ہیں چنانچہ انیسویں صدی کے ربع آخر میں تاریخی اور سوانحی تنقید کے خلاف جو ردِ عمل ہوا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ اہل نظر اس بات کو محسوس کرنے لگے تھے کہ تنقید ادب کی پرکھ کے مقدس کام کو ترک کرکے ادب کے اُفقی پھیلاؤ کو زیر بحث لانے میں مصروف ہو گئی ہے۔ خود اردو تنقید نے اس سلسلے کو کچھ اس طور آگے بڑھایا کہ کرم خوردہ نسخوں کی تدوین اور ترتیب اور چھپے ہوئے غیر اہم ادبی مواد کی نقاب کشائی کو ہی تنقید اور تحقیق کا ثمر شیریں قرار دے ڈالا۔ میں مانتا ہوں کہ بعض اوقات زمانے کی پھیلائی ہوئی گرد میں جوہر قابل دب بھی جاتا ہے اور محقق یا نقاد کا فرض ہے کہ وہ گرد کو ہٹا کر اس میں سے جوہر قابل کو برآمد کرے مگر محقق یا نقاد کا کام یقیناً یہ نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں اپنے ذوقِ نظر کو بروئے کار لانے سے اجتناب کرے اور ہر کرم خوردہ نسخے کو محض اس کی تاریخی کہنگی اور فرسودگی کے معیار پر پرکھے جیسا کہ ہمارے بعض محققین نے کیا ہے بایں ہمہ مجھے یہ کہنے میں تامّل نہیں ہے کہ متذکرہ بالا بیشتر ناقدین نے تنقید کے اُفقی پھیلاؤ کے اس پہلو ——— پر جو کام کیا ہے اس کی اہمیت اور افادیت سے انکار کرنا مناسب نہیں ہے۔

۵

جدید اُردو تنقید کے اُفقی تناظر کی دوسری سطح اس سماجی نظریے سے منسلک ہے جس کے لیے اشتراکی یا ترقی پسند تنقید کی ترکیب وضع ہوئی ہے اصولی طور پر

سماجی تناظر، تاریخی تناظر سے وسیع تر شئے ہے۔ تاریخی تناظر تو زیادہ تر اپنے زمانے کے سیاسی کوائف اور تحریکات ہی کو موضوع بناتا ہے۔ اور ادب کو ان کوائف سے منسلک کر کے دکھاتا ہے مگر سماجی تناظر کا افق اتنا وسیع ہے کہ اسے ثقافتی تناظر کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اصولاً اسے ہم پلہ قرار دیا بھی جانا چاہیے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ درمیان میں سیاست آگئی جس نے ثقافتی اور سماجی پہلوؤں میں حدِ فاصل قائم کر کے ادب کو سماجی سطح کی طبقاتی آویزش تک محدود کر دیا۔ اس نقطۂ نظر کے حامی اُدبا نے مارکس کے اس نظریے کو لپنے پلو سے باندھ لیا کہ "انسان کا داخل اس کے خارج کا پرتو ہے۔ سماجی تبدیلی کا باعث آدمی کے تصورات نہیں ہوتے بلکہ تصورات کی تبدیلی کا باعث سماجی تبدیلی ہوتی ہے"[1]۔ اس بات کو ڈاکٹر عبادت بریلوی نے زیادہ واضح الفاظ میں یوں کہا کہ "ترقی پسند ادیب ادب کو طبقاتی کشمکش، دولت کی مساوی تقسیم اور اس سلسلے میں ایک انقلاب لانے کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ترقی پسند ادیبوں کے بنیادی خیالات ہیں اور ظاہر ہے کہ حالی سے بہت آگے نظر آتے ہیں۔ ان کی بنیاد مارکسی اور اشتراکی خیالات پر استوار ہے" حالانکہ خود مارکس نے ابتداً "سیاسی، فلسفیانہ، ادبی اور تہذیبی ارتقا کو معاشی ارتقا پر منحصر بتایا ہے لیکن آگے چل کر اپنے بیان ـــــ کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی کہا ہے کہ ارتقا کے سلسلے میں ایک دوسرے کے لیے یہ خود معاون ہوتے ہیں۔ انھیں قطعی اقتصادیات کا نتیجہ نہیں سمجھنا چاہیے"[2]۔ خود ڈاکٹر عبادت بریلوی کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ ترقی پسند تحریک محض معاشی سطح کی طبقاتی کشمکش کو موضوع نہیں بناتی (یا اسے نہیں بنانا چاہیے) چناں چہ انھوں نے لکھا ہے کہ "ترقی پسند لکھنے والے ادب اور زندگی کے تعلق پر زور دیتے ہیں لیکن زندگی کے بہت سے شعبے ہیں ان میں

---

[1] کچھ تو کہیے۔ حلقہ ارباب ذوق ۱۹۶۲ء کی اہم ادبی بحثیں ص ۴۳۔

[2] ڈاکٹر شارب ردولوی "جدید اردو تنقید" ص ۳۴۸۔

سے ادب کا تعلق زندگی کے اس شعبے سے ہے جس کو کلچر یا تہذیب کہتے ہیں اور تہذیب یا کلچر کا تعلق براہ راست کسی ملک کے سیاسی و اقتصادی نظام سے ہے کلچر اور تہذیب میں اس وقت تک ترقی نہیں ہو سکتی جب تک معاشی و اقتصادی اقدار میں ہمواری نہ ہو۔" یوں لگتا ہے جیسے عبادت بریلوی نے ثقافتی اور تہذیبی کے الفاظ محض منہ کا مزہ بدلنے کے لیے لکھے ہیں ورنہ کہنا وہ وہی کچھ چاہ رہے ہیں جو ترقی پسند ناقدین کا جارگن رہا ہے یوں بھی عبادت بریلوی نے کلچر اور تہذیب کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا اور کلچر کے سلسلے میں ہونے والی جدید تحقیقات کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ کلچر کو محض کسی ملک کے سیاسی یا اقتصادی نظام سے منسلک گردانتے ہیں اور یوں ترقی پسند تنقید کے افق کو محدود کر دیتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء کے زمانے سے جب اردو ادب میں ترقی پسندی کا آغاز ہوا، ترقی پسند تنقید کے باب میں یہی رویہ عام طور سے رائج رہا ہے کہ ادب ایک ذریعہ ہے جسے اشتراکی انقلاب لانے کے لیے بروئے کار لانا چاہیے نہ یہ کہ ادب ایک جوہر ہے جو معاشرے کے خارجی ارتقا کے علاوہ اس کے باطنی ارتقا کو سمجھنے میں بھی مدد دیتا ہے اصل انقلاب اوپر سے نہیں آتا۔ اندر سے پھوٹتا ہے۔ نفسیات والے تو یہ تک کہتے ہیں کہ جب نفسیاتی مریض کو اپنے مرض کی نوعیت کا علم ہو جائے تو مرض ختم ہو جاتا ہے یہی حال معاشرتی ارتقا کا ہے کہ جب اس کے باطنی عوامل کو وسیع تر تناظر کی روشنی میں نشان زد کرنا ممکن ہو تو معاشرتی صورت حال میں تبدیلی آتی ہے ورنہ نہیں۔ اردو کے ترقی پسند ناقدین اگر ادب کی پرکھ کے سلسلے میں محض عصری نوعیت کی طبقاتی کشمکش اور اقتصادی اور معاشی مسائل تک محدود رہنے کے بجائے ادب کو اس کے وسیع تر ثقافتی تناظر میں دیکھنے کی نہج اختیار کرتے تو ترقی پسند تنقید ایک تنگنائے میں مقید نہ ہو جاتی۔ مثلاً ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کو لیجیے جنھوں نے "ادب اور انقلاب" ایسا مضمون لکھا جو اشتراکی انداز نظر کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں ڈاکٹر اختر حسین ادب کو کمیونسٹ پارٹی کا ادب بنانے کے خواہاں ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ادب کا اولین فرض یہ ہے کہ دنیا سے قوم

وطن، نسل، رنگ اور طبقہ و مذہب کی تفریق کو مٹانے کی تلقین کرے اور اس جماعت کا ترجمان ہو جو اس نصب العین کو سامنے رکھ کر عملی اقدام کر رہی ہو[۱] اسی طرح سجاد ظہیر کا یہ موقف رہا ہے کہ "اگر کسی قوم میں یا قوم کے ایک بڑے حصے میں بھوک، غریبی، افلاس یا جہالت پھیلی ہو یا اس قوم کو کسی دوسری قوم کے کچھ لوگوں نے غلام بنا لیا ہو...... تو ظاہر ہے کہ اس قوم میں ادیبوں پر بھی ان کیفیات کا اثر پڑے گا[۲]۔ (سجاد ظہیر کی یہ رائے دیگر نفسیاتی، تاریخی، ثقافتی اور روحانی عوامل سے صرفِ نظر کرنے کی ایک صورت ہے)۔ اختر حسین رائے پوری کی طرح سردار جعفری کا رویہ بھی انتہا پسندانہ ہے۔ وہ ادب کو طبقاتی جنگ میں ایک آلۂ ضرب کے طور پر استعمال کرنے کے خواہاں ہیں۔ یہی حال اس زمانے کے بہت سے دوسرے ترقی پسند ناقدین کا ہے جو مارکس کے معاشی اور طبقاتی فلسفے کی ترویج و اشاعت کی دُھن میں ادب کی جمالیاتی قدروں کو پس پشت ڈالنے میں کوئی ہرج نہیں سمجھتے۔ ترقی پسند تنقید اور اسی زمانے میں اسٹالن کے زیر اثر پروان چڑھنے والی مارکسی تنقید کی یہ مماثل صورتِ حال اُردو تنقید کے طالب علموں کے لیے دلچسپی کا موجب ہو سکتی ہے۔

اس سلسلے میں ایڈمنڈ ولسن کا مضمون بعنوان "اشتراکیت اور ادب" اردو والوں کے لیے مشعلِ راہ کا کام دے سکتا ہے۔ ایڈمنڈ ولسن[۳] لکھتا ہے کہ مارکس اور اینگلز کے "جدلیاتی مادیت" کے تصور میں ادب کا وہ تصور موجود نہیں ہے۔ جو بعد ازاں ان سے منسوب کیا گیا ہے۔ مارکس اور اینگلز نے صاف الفاظ میں لکھا ہے کہ ادب کی تخلیق میں معاشی صورت حال واحد محرک کی حیثیت نہیں رکھتی۔ اسی طرح یہ لوگ ادب کی قدر و قیمت کا تعین محض سیاسی رجحانات کی روشنی میں کرنے پر بھی بضد نہیں بقول

۱۔ اختر حسین رائے پوری ــــ ادب اور انقلاب ص ۲۷ ــــ ۲۸۔

۲۔ بحوالہ شارب ردولوی ــــ "جدید اردو تنقید" ص ۳۴۴۔

۳۔ EDMUND WILSON:MARXISM AND LITERATURE
(FROM"THE TRIPLE THINKERS)

اینڈ منڈولسن، اینگلز نے تو اپنے زمانے کے سوشلسٹ ناول نگاروں کو مشورہ بھی دیا تھا کہ وہ [1] TENDENZ LITERATURE کے خطرات سے بچیں۔ مارکس اور اینگلز دونوں کے ہاں ادب کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرنے کا رویہ بھی نظر نہیں آتا۔ دونوں نشاۃ الثانیہ کے زیر اثر ابھرنے والے اس مثالی "پورے آدمی" کے حق میں تھے جس کی مثالیں لیونارڈو کی صورت میں (جو بیک وقت مصور، ریاضی دان اور انجینئر تھا) اور میکاولی کی صورت میں (جو بیک وقت شاعر، تاریخ دان اور STRATEG-IST تھا) انہیں نظر آئی تھیں۔ اسی طرح لینن موسیقی کا دلدادہ تھا اور بقول گورکی ایک بار بیتھوون کی موسیقی سن کر اس نے کہا تھا کہ یہ کمال کا ماورائی میوزک ہے جسے وہ ہر روز سننا پسند کرے گا۔ مگر پھر خوفِ فسادِ خلق کے زیر اثر یا اپنے اندر کے اشتراکی نظریے کے دباؤ کے تحت اس نے ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا کہ موسیقی اعصاب پر اثر انداز ہوتی ہے اور انسان کو احمقانہ حرکات پر اکساتی ہے۔ تاہم یہ بات لینن کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ اس نے روسی گروپ بنام PROLETCULT کی مخالفت بھی کی جو روسی ادب پر نظریاتی اور سیاسی اجارہ داری قائم کرنے کے حق میں تھا کیوں کہ لینن کا یہ خیال تھا کہ پرولتاری کلچر یا ادب کوئی ایسی شے نہیں ہے جسے حکومتی اقدامات کے تحت بطور آرڈیننس رائج کیا جائے بلکہ یہ ایک فطری ابال ہے جو سرمایہ دارانہ دباؤ کے تحت سماج کے اندر خود بخود جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے۔ اسی طرح ٹراٹسکی [2] نے پرولتاری ادب اور پرولتاری کلچر کی مخالفت اس بنا پر کی کہ یہ تراکیب خطرناک ہیں کیوں کہ وہ مستقبل کے کلچر کو "آج" کی تنگنائے میں محبوس کر دیتی ہیں۔ اس نے مزید لکھا (اور یہ بات حیران کن ہے) کہ ضروری نہیں کہ کسی ادب پارے کو قبول یا مسترد کرتے وقت مارکسی نظریات ہی کو لازمی طور پر مشعلِ راہ بنایا جائے کیوں کہ ادب پارے کو سب سے پہلے تو ادب کی میزان پر تولنا چاہیے۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ روسی انقلاب کے بعد اکثر مارکسی گروہوں نے ادب کے اشتراکی نقطۂ نظر

---

[1] IDEOLIGICALLY COMMITTED LITERATURE

[2] TROTSKY

کو سرکاری اور بعض اوقات غیر سرکاری طور پر اپنے مخصوص انتہا پسندانہ نظریات کے فروغ کے لیے استعمال کیا حتیٰ کہ خود ٹراٹسکی بھی اپنی سرکاری حیثیت میں ان نظریات کو مسترد کرنے پر مجبور رہا جن پر اس کا ایمان تھا۔ انقلابِ روس کے بعد وہاں ادب اور سیاست ایک دوسرے سے بُری طرح منسلک رہے ہیں۔ تاہم لینن، ٹراٹسکی لونا چارسکی اور گورکی نے حتی الامکان ادب کو سیاست سے دُور رکھنے کی کوشش کی مگر پھر لینن مر گیا ٹراٹسکی کو دیس نکالا مل گیا، لونا چارسکی بھی وفات پا گیا اور سٹالن ایسے ناتراشیدہ ذہن کے انتہا پسند شخص نے ادب کو پروپیگنڈے کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا۔

اس پس منظر میں اُردو کی ترقی پسند تنقید کو دیکھنے کی اشد ضرورت ہے۔ ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ جب اس کا آغاز ہوا تو چند مستثنیات سے قطع نظر اکثر ترقی پسند ادیب ابھی انتہا پسندانہ عزائم نہیں رکھتے تھے۔ مگر چوں کہ انھیں روس کی ہر دم بدلتی ہوئی پالیسی سے ہدایات یا اثرات قبول کرنے میں تامل نہیں تھا۔ لہٰذا جیسے جیسے روس میں اسٹالن ازم کو تقویت ملی خود اردو کی مارکسی تنقید میں بھی ادب کو اشتراکیت کے حصول کے لیے آلۂ کار بنانے کی روش توانا ہوتی چلی گئی۔ ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ جب ترقی پسند تحریک نے اپنا بھاری اوور کوٹ اتار دیا تو اس کے عزائم کے سلسلے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہ رہی کافی عرصہ بعد معتدل نظریات رکھنے والے بہت سے ترقی پسند ناقدین نے اس سلسلے میں ترقی پسند تنقید کی ادبی اساس کو دوبارہ اہمیت دی (اس کا ذکر آگے آئے گا) مگر جس زمانے کا ذکر مقصود ہے (یعنی تقسیم ملک کا زمانہ) اس دَور میں ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندانہ رویے کا راج صاف نظر آتا ہے۔ ممتاز حسین صاحب نے تو اس سلسلے میں ترقی پسند تحریک سے سرزد ہونے والی غلطیوں کا اقرار کھلے بندوں کیا بھی ہے۔ مثلاً اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں انھوں نے کہا ہے[۱] کہ

"جب بھی انقلابی لہر اٹھتی ہے تو ماضی سے سلسلہ منقطع کرنے کا

---

[۱] اُردو تنقید کے پچاس سال مطبوعہ ماہِ نو جنوری ۱۹۸۸ء

رجحان پیدا ہوتا ہے یہ رَو غلط ہے یا صحیح لیکن یہ رجحان موجود تھا۔ ماضی کو ہم نے DARK AGES سمجھا اور یہ سمجھا کہ ہم بڑی روشنی میں ہیں جس کے نتیجے میں ہمارے ہاں شدت پسندی پیدا ہوئی اور بہت سی باتیں خود میں نے غلط کہیں۔"

اس انٹرویو میں آگے چل کر ممتاز حسین نے مزید کہا کہ:

"کاڈول[1] نے جو بعض مضامین لکھے وہ غلط لکھے ہیں۔ اس کے ہاں بھی وہی شدت پسندی اور انتہا پسندی تھی جس کی وجہ سے یہ کیفیت پیدا ہوئی لیکن جیسا کہ آپ خود محسوس کر رہے ہیں۔ کہ اب ایک ٹھہراو کی کیفیت ہے اور لوگ اپنی غلطیوں کو محسوس کر رہے اور ان کا تجزیہ کر رہے ہیں ہم کوئی الگ ڈگر نہیں بنانا چاہتے۔ ہم تو چاہتے ہیں کہ ایک ایسی فکر ہو جو بڑی ہمہ گیر ہو اور اس کے اندر ہمارے کلچر کی لہریں امڈتی نظر آئیں۔

جس پر ڈاکٹر آغا سہیل کو طنزاً کہنا پڑا کہ "ابھی آپ نے جو بات کہی آپ اس معاملے میں ذرا زیادہ اپالوجیٹک ہوگئے ہیں۔" مگر میری رائے میں ممتاز حسین کا رویہ درست تھا غلطی کو تسلیم کرنا کوئی بُری بات نہیں۔ لیکن ایک صحیح صورتِ حال کی نشاندہی کرنا تو ایک مثبت عمل ہے جیسا کہ ممتاز حسین کے انٹرویو سے ہویدا ہے۔ دراصل ترقی پسند تحریک نے اپنی سابقہ غلطیوں کا اعتراف ہی نہیں کیا (اس کا اسٹالن ازم کے زوال سے کوئی تعلق نہیں ہے) بلکہ در پردہ خود کو تنقید کے اس بین الاقوامی رویے میں ضم بھی کیا ہے جسے بعض لوگ سائنٹفک تنقید کا نام دینے میں آج بھی مصر ہیں۔ مگر جسے امتزاجی یا SYNTHETIC تنقید کہنا زیادہ موزوں ہے۔ آگے چل کر یہ بات واضح ہو جائے گی کہ کس طرح تقسیم ملک کے ابتدائی دور کے بعد آنے والے ترقی

---

[1] CAUDWELL

پسند تنقید نگاروں یا مارکسی نظریے سے متاثر ناقدوں نے ادبی پہلوؤں کو اہمیت
دی۔ اس قدر کہ یہاں وہاں نظریاتی جھکاؤ سے قطع نظر ان کے تنقیدی نظریے میں
بھی اُس کشادہ نظری کے آثار نظر آنے لگے جو عالمی تنقید کی اساس متصور ہوتی ہے۔

جدید اردو تنقید کا عمودی تناظر

①

جدید اُردو تنقید کا عمودی تناظر اس کے اُفقی تناظر کے مقابلے میں زیادہ قدیم ہے۔ شاید اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ہندستان میں ازمنۂ قدیم ہی سے سماجی سطح تو منضبط، متوازن اور ٹھہری ہوئی لیکن داخلی سطح ایک مسلسل تحرک اور اضطراب کی زد میں رہی ہے۔ سماجی سطح کے انضباط کا تعلق اس خطۂ ارض میں اشیائے خورد و نوش کی فراوانی سے تیز اس کے پاسبانوں یعنی پہاڑوں کے اُن سلسلوں سے بھی ہے جنھوں نے اسے باقی دنیا سے ایک بڑی حد تک الگ کر رکھا ہے مثلاً اس برصغیر کی پانچ ہزار سال پر پھیلی ہوئی تاریخ میں باہر سے آنے والے قبائل کا سلسلہ نہ صرف چند مخصوص دَرّوں کے ذریعے ہوا بلکہ درمیان میں طویل وقفے بھی آتے رہے جن میں یوں لگتا تھا جیسے پورا ہندستان نیم غنودگی کے عالم میں سمادھی لگائے بیٹھا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ خود ہندستان کے اندر جنگ و جدل کی کوئی کمی تھی۔ کیوں کہ ایسا ہونا ممکن نہیں تھا مگر پورا ہندوستان اُفقی پھیلاؤ کے حامل دیہاتوں اور جنگلوں کا معاشرہ تھا جو باہر کی یلغار کے علاوہ خانہ جنگی سے بھی بس اتنا ہی متاثر ہوتا تھا جتنا وہ تالاب جس کی سطح پر سال دو سال کے بعد ایک چھوٹا سا کنکر پھینک دیا جائے۔ یہاں تک ہندستان کے بارے میں یہ بات عام ہوئی کہ ہزارہا سال تک ہندستانی دیہات کو نمک کے علاوہ شاذ ہی باہر سے کسی شئے کی ضرورت پڑی ہے۔ یہ دیہاتی معاشرہ جسمانی سطح پر ہی نہیں اپنی روایتوں، اداروں اور عادات و اطوار کے اعتبار سے بھی ایک منجمد معاشرہ تھا۔ نہ صرف یہ کہ عمرِ رواں

کو چار واضح ادوار میں تقسیم کر دیا گیا تھا بلکہ پورے معاشرے کو بھی چار ذاتوں (برہمن کھشتری، ویش اور شودر) میں بانٹ دیا گیا تھا۔ اور اس کے ساتھ ساری معاشرتی کارکردگی بھی طبقوں میں تقسیم ہو گئی تھی۔ یہ طبقات ایک دوسرے سے مختلف اور جدا ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے اس طور منسلک اور مربوط تھے کہ بالائی سطح پر طبقاتی کشمکش کی کوئی صورت تک نظر نہیں آتی تھی موسموں کی آمد و رفت زندگی اور موت کا تسلسل، پیدائش سے موت تک کے معاشرتی وظائف، حاکم اور محکوم کے تعلقات، حتیٰ کہ مشترکہ خاندان کا نظام — یہ سب کچھ ایک منضبط اکائی کے طور پر موجود تھا مگر اس بظاہر منضبط اور ٹھہرے ہوئے معاشرے کے بطون میں کہیں "طوفان" موجود تھا۔ ایک انوکھا اضطراب جو زندگی کی کثرت اور بوقلمونی، موت کی فراوانی اور تغیر کے ثبات کا زائیدہ تھا: چنانچہ ہندستان کے باسی کی روح تمام تر سماجی امن اور آشتی کے باوجود فنا اور تغیر کے ہاتھوں نالاں تھی اور ایک ایسے عالم کی تلاش میں تھی جہاں "دکھ" کا خاتمہ ہو سکے اور چوں کہ دکھ کا خاتمہ آواگون کے چکر سے آزاد ہونے ہی سے ممکن تھا۔ لہٰذا وہ نروان کو اپنی منزل گردانتی تھی —
ثبات کی یہی تلاش جو اصلاً بوقلمونی اور کثرت کے مقابلے میں یکتائی اور یک رنگی کی تلاش تھی، اپنے مزاج کے اعتبار سے عمودی تھی یعنی وہ خارج میں پھیلنے کے بجائے داخل میں اترنے کی مؤید تھی اور اترنے کے اس عمل میں وہ روح کے پاتال تک اتر جانا چاہتی تھی۔ ہندستان کے جملہ مذہبی اور روحانی سلسلے اصلاً غواصی کے اس عمل ہی کے علم بردار تھے۔ آخر آخر میں اس عمل نے ہندستانی ذہن پر اس بات کا بھی انکشاف کیا کہ اندر کی "غواصی" اور باہر کی غواصی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ یعنی جب انسان آتما کے بطون میں اترتا ہے تو در اصل برماتما یعنی پوری کائنات کی اجتماعی روح کے اعماق میں بھی اتر رہا ہوتا ہے (گویا جزو اور کل یا قطرہ اور سمندر میں جوہر کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں ہے) ہندستانی ذہن کی اس خاص نہج نے ادب کی تخلیق کے ضمن میں بھی ایک عمودی رویّے کو جنم دیا اور ادب کی تخلیق کو ماورا سے انسلاک کا

نتیجہ بلکہ اوپر سے عطا کیا گیا ایک تحفہ قرار دے ڈالا۔ گویا غیب سے مضامین کا آنا سمادھی یا مراقبے کے عالم میں روشنی کے کوندے کے نمودار ہونے کے مماثل قرار پایا۔ پھر جس طرح مراقبے یا سمادھی کے عالم استغراق کو معرفت کے حصول میں مددگار قرار دیا گیا، بالکل اسی طرح ادب کی تخلیق کے سلسلے میں بھی یہ خیال عام ہوا کہ جب تخلیق کار ایک ایسے عالم خود فراموشی میں چلا جاتا ہے جہاں باہر کی زندگی سے اس کے سارے رشتے منقطع ہو جاتے ہیں تو وہ درحقیقت ایک "انوکھی قوت" کی تحویل یا دسترس میں ہوتا ہے جو اسے اپنی مرضی سے "استعمال" کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیق کی "روح" بجائے خود ایک عظیم اور برتر قوت ہے جو تجسیم کے ذریعے اپنے اوصاف کی تشہیر کرتی ہے یعنی اپنے وجود کو خود پر ظاہر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو ادب کی تخلیق کا یہ عمودی نظریہ ہندستان کی قدیم روحانی اور مذہبی واردات ہی کا ایک حصہ نظر آتا ہے۔

سر سید کے زمانے تک اردو تنقید نے تخلیقی عمل میں اسی وہبی اور عمودی نظریے کو رہنما اصول کے طور پر برتا تھا اور اردو ادب کی تخلیق میں خارجی عوامل کی کارکردگی سے صرف نظر کیا تھا۔ سر سید تحریک کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے صدیوں پرانے تخلیقی عمل میں ایک نیا "بعد" دریافت کیا یعنی اسے سوسائٹی سے اس طور منسلک دیکھا کہ ادب نہ صرف ایک سماجی عمل متصور ہوا بلکہ سماجی تبدیلی کا محرک بھی قرار پایا مگر سر سید تحریک اس معاملے میں کسی مینی فسٹو کے تابع نہیں تھی۔ اور نہ وہ سماج کو محض معاشی یا طبقاتی زاویے ہی سے دیکھنے پر بضد تھی۔ مگر سر سید کی تحریک کے بعد جب ترقی پسند تحریک آئی تو اس نے ہندستانی معاشرے کے ساکن تالاب میں ایک بھاری پتھر دے مارا جس سے چاروں طرف جوار بھاٹے کا سا منظر پیدا ہو گیا۔ اس سے اردو تنقید کے اُفقی تناظر میں جو وسعت آئی اسے اوپر زیر بحث لایا جا چکا ہے۔

مگر اسی دوران اردو تنقید کے عمودی تناظر میں بھی ایک نیا "بعد" پیدا ہو گیا تھا جسے زیر بحث لائے بغیر اس زمانے کی اردو تنقید کا احاطہ کرنا مشکل ہوگا۔ یہ نیا بعد اصلاً تخلیقی عمل کے وہبی نظریے پر استوار تھا جس کا نہایت گہرا تعلق اس رومانی انداز نظر سے تھا جو سرسید تحریک کے بعد تصوریت، ماورائیت اور جنتِ گم شدہ کی تلاش پر منتج ہوا تھا اور جس نے "حسن" اور "مسرت" کو بطورِ خاص اہمیت دی تھی۔ اس اندازِ نظر میں انسان کو بطور ایک تجرید مانا گیا تھا۔ انفرادیت پسندی اور فطرت کی طرف جھکاؤ کو تخلیقِ ادب کے محرکات میں شامل سمجھا گیا تھا اور ادب پارے کی جمالیاتی پرکھ کو بنیادی قرار دیا گیا تھا۔ سجاد انصاری، سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، ل۔ احمد نیاز فتح پوری، عبدالرحمن بجنوری اور بعض دوسرے نثر نگار اصلاً اس رومانی نقطۂ نظر ہی کے مبلغ تھے جو ادب پارے کو اس کی ماورائیت اور جمالیاتی عناصر کی میزان پر تولنے کے حق میں تھا اور اس سلسلے میں ذوقِ نظر اور وجدان کو رہنما اصول مانتا تھا ویسے دیکھا جائے تو اردو کی رومانی تحریک سرسید تحریک کا ردِ عمل بھی تھی کیوں کہ جس شدومد سے سرسید تحریک نے سوسائٹی اور اس کے مقتضیات کو بنیادی اہمیت دی تھی اسی قوت اور زور کے ساتھ رومانی تحریک نے تصوریت اور ماورائیت کے حق میں آواز بلند کی۔ اصلاً دونوں اپنے اپنے جذباتی جھکاؤ کے باعث یک سمتی تھیں بلکہ ایک بڑی حد تک محض بالائی سطح تک محدود تھیں۔ افقی تناظر کے سلسلے میں سرسید تحریک کے بعد آنے والی ترقی پسند تحریک نے سوسائٹی کے جملہ پرتوں بالخصوص اس کے معاشی اور طبقاتی پہلوؤں کو سامنے لا کر اسے ایک متوازی قوت کے طور پر پیش کیا تو سماج کا ایک ایسا فعال رخ سامنے آگیا جو سرسید کے دور میں نظروں سے اوجھل تھا۔ دوسری طرف عمودی تناظر کے سلسلے میں میراجی، حلقہ اربابِ ذوق کی تحریک نیز نفسیات میں دلچسپی لینے والے ناقدین اور اس زمانے میں انگلستان اور امریکہ میں پروان پڑھنے والی "نئی تنقید" کے اثرات کے باعث کئی نئے ابعاد پیدا ہوئے جن کا اردو تنقید کے مزاج سے آشنا ہونے کے

لیے مطالعہ کرنا سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد اردو تنقید میں افقی تناظر نیز عمودی تناظر ——— کی نمود براہ راست اس زمانے کے یورپ میں فروغ پانے والی مارکسی تنقید اور نئی تنقید کی تحریکات سے بھی منسلک تھی گویا جس طرح پوری دنیا دو متحارب گروہوں میں بٹ گئی تھی بالکل اسی طرح ادب کے میدان میں بھی دو گروہ ایک دوسرے کے روبرو آگئے تھے۔ ایک وہ جو افقی تناظر کے حوالے سے معاشرتی مسائل بلکہ پوری معاشرتی صورتِ حال کو ادب کی پرکھ کے سلسلے میں اوّلیت کا درجہ دے رہا تھا اور دوسرا جو ادب کی تخلیق کو ایک ایسا آزاد اور خود مختار عمل گردانتا تھا جو خارجی مواد کے اثرات کے تابع نہیں تھا۔

(۳)

اردو تنقید کے عمودی تناظر کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس ضمن میں بنیادی اور اساسی کام میراجی نے سرانجام دیا۔ کیوں کہ اس نے ادب کی پرکھ کے باب میں سماجی تناظر کے علی الرغم ثقافتی تناظر کو اہمیت دی۔ افقی تناظر کو بروئے کار لانے والا نقّاد ادب پارے کے مواد کے سلسلے میں جاننا چاہتا ہے۔ کہ وہ کن خارجی اثرات سے مرتب ہوا ہے پناں چہ ترقی پسند تنقید اور اسی حوالے سے تاریخی اور سوانحی تنقید میں زیادہ زور ان تاریخی اور سماجی عوامل پر دیا گیا جو تخلیق کے پس پشت موجود تھے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح عام SOCIAL SCIENCES میں وجہِ تسمیہ جاننے کا رجحان موجود رہا ہے، ادبی تنقید کے افقی تناظر نے بھی ادب پارے کی وجوہ کو تلاش کرنا ضروری سمجھا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو فرائڈین تنقید بھی ایک بڑی حد تک تنقید کے افقی تناظر ہی کا ایک حصّہ نظر آئے گی۔ کیوں کہ اس کے تحت بھی تشخیص کے عمل کو اہمیت ملی ہے۔ نیز جس طرح تاریخی تنقید نے ادب پارے کے پس منظر میں تاریخی وجوہ اور مارکسی تنقید نے معاشی اور سماجی وجوہ کو دریافت کرنے پر زور دیا ہے۔ اس طرح فرائڈین تنقید نے ادب پارے کو

بعض COMPLEX-ES کا زائیدہ قرار دیا ہے۔ البتہ نفسیات کے باب میں یونگ کا نظریہ ایک وسیع تر ثقافتی تناظر کا حامل ہے اور وجوہ دریافت کرنے کے بجائے فن پارے کی بُنت میں موجود ثقافتی دھاگوں کو زیرِ بحث لاتا ہے گویا یونگ کے زیرِ اثر ادب پارے کو معنی اور ہیئت میں تقسیم کرنے کا رویہ (جو ازمنۂ قدیم سے تنقید کا بنیادی رویّہ رہا ہے) پس منظر میں چلا گیا ہے اور ادب پارے کے سٹرکچر کا مسئلہ سامنے آگیا ہے جس میں ثقافتی عوامل اس طور صرف ہوئے ہیں کہ محسوس ہوتا ہے جیسے وہ سٹرکچر کے وجود کا باعث نہیں ہیں بلکہ خود سٹرکچر کے اجزائے ترکیبی ہیں ۔ اس حد تک کہ اگر انہیں منہا کر دیا جائے تو خود سٹرکچر بھی نابود ہو جائے۔ کہنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یونگ کے نظریہ میں سٹرکچرل تنقید مضمر ہے بلکہ یہ کہ سٹرکچرل تنقید کے پس منظر میں یونگ کے نظریے کا پھیلاؤ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔

میراجی کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے زمانے میں جب ادب کی پرکھ کے سلسلے میں سماجی محرکات کی تلاش کو مقدم جانا گیا تھا، ادب پارے کی بُنت میں ثقافتی عوامل کی موجودگی کا احساس دلایا اور یوں جدید اردو تنقید میں عمودی رُخ کو پہچاننے کی ابتدا کر دی۔ یہ نہیں کہ اس سلسلے میں میراجی نے کوئی بنیادی تنقیدی نظریہ وضع کیا جو ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ثقافتی پس منظر کے تجزیے سے مدد کا طلب گار تھا بلکہ صرف یہ کہ میراجی کی حیثیت ایک POINTER کی تھی جس نے اپنے عصری قطب نما کے رُخ کو تبدیل کر دیا۔ کچھ عرصے سے اس قطب نما کا رُخ واضح طور پر سماجی عوامل کی طرف تھا۔ میراجی نے اس کا رُخ ثقافتی عوامل کی جانب موڑ دیا اور یوں اُردو شاعری کے مزاج کو جاننے کی راہ ہموار کر دی۔ میراجی نے یہ کام دو سطحوں پر کیا۔ ایک تو شعوری سطح پر جہاں اس نے "مشرق و مغرب کے نغمے" لکھتے ہوئے وطنِ عزیز کے ثقافتی پس منظر کے بہت سے پہلوؤں کو بھی اجاگر کر دیا اور یوں قاری کو احساس دلایا کہ اچھے ادب کے بطون میں سرزمینِ وطن کا پورا ثقافتی تناظر موجود ہوتا ہے دوسرے اپنی شاعری کی سطح پر جہاں اس نے غیر شعوری طور پر برصغیر کے قدیم ثقافتی مواد کو ابھر

کی کھلی چھٹی دے دی۔ رینے ویلک اور آسٹن ویرن RENE WELLEK AND AUSTIN[1] WAREN نے ٹی ایس ایلیٹ کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس نے شاعر کو نسلی (ثقافتی) تاریخ کے بعید ترین گوشوں سے منسلک اور ہم کلام پایا اور اس بات کا انکشاف کیا کہ فن کار اپنے معاصرین کی بہ نسبت زیادہ قدیم اور زیادہ مہذب ہوتا ہے۔ مراد یہ کہ شاعر بیک وقت اپنی عصری تہذیب کے معیاروں سے بلند تر بھی ہوتا ہے اور قدیم سے منسلک ہونے کے باعث اپنے عہد طفولیت بلکہ اس سے بھی آگے "نسل" کے اس انتہائی قدیم دَور سے ہم رشتہ بھی۔ جو اس کے اپنے وجود میں پوشیدہ ہے (ایلیٹ کے اس موقف کے سامنے کلیم الدین احمد کا غزل کو طنزاً نیم وحشی صنفِ سخن کہنا ایک بالکل ناتراشیدہ، بچکانہ اور جذباتی نعرہ محسوس ہوتا ہے)

ایلیٹ اس بات پر زور دیتا ہے کہ مہذب انسان کے ہاں PRE-LOGICAL ذہنیت موجود رہتی ہے جو صرف شاعروں یا فن کاروں کی تخلیقات ہی میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ ذہنیت جو ایسے بصری اور سماعی امیجز کی صورت میں ابھرتی ہے جن کی حیثیت علامتی ہے اور جو محسوسات کے اس عالم کے آئینہ دار ہیں جس کے اندر ہم جھانک نہیں سکتے —— ایلیٹ کے اس موقف پر تبصرہ کرتے ہوئے رینے ویلک نے لکھا ہے کہ ایلیٹ کے موقف کے پس منظر میں یونگ کے اثرات کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے جس کے مطابق ہمارے لاشعور کے پیچھے اجتماعی لاشعور ہے جو انسان کے نسلی ماضی ہی کا نہیں بلکہ اس کے "حیوانی ماضی" کی یادوں کا بھی ایک گودام ہے جہاں سے یادیں آرکی ٹائیپل امیجز کی صورت میں ابھر کر فن کے ذریعے خود کو ظاہر کرتی ہیں۔

میراجی یونگ کے اس موقف سے آگاہ نہیں تھا اور میرا اندازہ ہے کہ

---

(۱) RENE WELLEK AND AUSTIN WAREN, THEORY OF LITERATURE, p.83-89

سے ایلیٹ کے موقف کا بھی کچھ علم نہیں تھا۔ مگر میراجی کی جہت بالکل درست
تھی کیونکہ وہ اپنی تنقید میں بار بار نسل کے ماضی میں جھانکنے کی کوشش کر رہا تھا۔
یہ جاننے کے لیے ہرگز نہیں کہ وہاں اُسے تخلیق کی ثقافتی وجوہ ملیں گی۔ بلکہ صرف
اس تجسس کے تحت کہ تخلیق کی بُنت میں ثقافتی عناصر کی صورت کیا ہوتی ہے؟
مگر بحیثیت مجموعی میراجی کے ہاں تنقید کے ذریعے نسل کے گودام میں جھانکنے کی یہ روش
محض اشاراتی نوعیت کی حامل ہی قرار پا سکتی ہے یہ زیادہ سے زیادہ اس تخلیقی اُپج کا
کرشمہ ہے جو لباس کے چاک میں سے جسم کے "لشکارے" کو دیکھنے پر قادر ہوتی ہے۔
مگر اصل میراجی تو اپنی شاعری میں ابھرا ہے جہاں نسل کا ماضی اپنے جملہ ثقافتی امیجز
اور عوامل کے ساتھ نمودار ہوا ہے۔ میں اس سلسلے میں میراجی کے بارے میں بہت
کچھ لکھ چکا ہوں[1] جس کی تکرار بے محل ہے۔ مگر اس بات کا اعادہ میں ضرور کروں
گا کہ میراجی نے جدید اردو تنقید میں عمودی عمق پیدا کیا جب اس نے شخصی سوانحی،
تاریخی اور سماجی عوامل سے اوپر اٹھ کر نسل اور جبلت کی سطحوں کے حامل ثقافتی تناظر
کو اپنی شاعری میں نمودار ہونے کی اجازت دے دی۔ میراجی کے زمانے نے اس
کے اس اقدام کو محض ایک مجذوب کی بڑ جانا یا پھر اس کی شخصیت کے گرد بہت سی
جھوٹی سچی کہانیاں بُن کر اسے ایک نفسیاتی مریض قرار دے ڈالا مگر حقیقت یہ
ہے کہ میراجی جدید اردو تنقید نیز شاعری میں ایک موثر کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعری
میں اس اعتبار سے کہ اس نے جدید اردو نظم کو منظر نگاری، افادیت پسندی یا نعرہ
بازی سے اوپر اٹھا کر ذات کے اندر جھانکنے کی راہ دکھائی اور تنقید میں اس اعتبار سے
کہ اس نے تخلیق کے "تجزیاتی مطالعہ" کا آغاز کیا۔ جو بعد ازاں "حلقہ ارباب ذوق"
کی تحریک کی صورت میں مغرب کی متوازی "نئی تنقید" کا ایک دیسی روپ ثابت ہوا۔

---

[1] میراجی دھرتی پوجا کی ایک مثال' اور "اردو شاعری کا مزاج" نیز میراجی پر لکھے گئے میرے
مضامین میں ثقافتی پس منظر سے اس کے لگاؤ کو زیر بحث لایا جا چکا ہے۔ (و - ا)

بادی النظر میں حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک کو خالصتاً عمودی اندازِ نظر کا حامل قرار دیتے ہوئے ہچکچاہٹ سی محسوس ہوتی ہے جس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ تقسیمِ ملک سے پہلے کی فضا میں ابھی عمودی اور افقی پہلوؤں کا بعد القطبین پوری طرح سامنے نہیں آیا تھا۔ خود ترقی پسندی کا لفظ بھی ابھی بعض ناقدین کا شناختی کارڈ اور بعض کے لیے ٹیبو[1] نہیں بنا تھا۔ دراصل اس دور میں ترقی پسندی سے مراد "جدیدیت" کی وہ تحریک تھی جو "قدیم" کی اس صورت سے خود کو منقطع کرنے کی مؤید تھی جو سماجی نفسیاتی سیاسی معاشی بلکہ مابعد الطبیعاتی کھائیوں میں مقید ہو کر منجمد ہو رہی تھی چنانچہ بالائی سطح پر اس دور کی تنقید ہمیں "انقطاع" کا منظر دکھاتی ہے۔ سیاسی اعتبار سے وہ انگریز کی غلامی سے نجات پانے کی آرزومند ہے سماجی سطح پر قدیم جاگیردارانہ نظام سے نفسیاتی سطح پر ان COMPLEXES سے جو پوری اجتماعی صورتِ حال پر مسلط تھے اور مابعد الطبیعاتی سطح پر ان کلیشوں سے جو اپنے "معانی" سے محروم ہو کر محض پیش پا افتادہ نعروں یا RITUALS کی صورت اختیار کر چکے تھے۔ ترقی پسند تحریک نے ان میں سے معاشی سطح کی ٹھہری ہوئی صورتِ حال کو بدلنے پر زور دینا شروع کیا اور یوں تقسیمِ ملک کے بعد خالص اشتراکی نقطۂ نظر کی تشہیر کا ذریعہ بن گئی۔ مگر جس دور کا ذکر مقصود ہے اس میں ابھی ہر شے کچی یا پگھلی ہوئی حالت میں تھی تاہم جس طرح اشتراکی رویے کی حامل ترقی پسندی کی شاخ ہری ہو رہی تھی اسی طرح عمودی رویے کی حامل حلقہ ارباب ذوق " کی شاخ پر بھی پھل پھول آنے لگے تھے۔

اس سلسلے میں میراجی کی عطا کا اوپر ذکر ہوا ہے کیونکہ میراجی وہ پہلا شخص تھا

۱؎ TABOO

جس نے اس دور میں ادب اور تنقید کا رشتہ اس کے ثقافتی پس منظر سے استوار کیا۔ یہ ایک اجتماعی عمودی رویہ تھا جس کے ابھی صرف چند پہلو ہی سامنے آئے تھے۔ مثلاً ان میں سے ایک پہلو تو نفسیاتی زاویۂ نگاہ کا تھا، دوسرا جمالیاتی پرکھ سے متعلق تھا اور تیسرا تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ سے منسلک تھا۔ جہاں تک نفسیاتی زاویے کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں ابھی اردو ادب کی رسائی زیادہ تر فرائڈ اور اڈلر کے نظریات تک ہی تھی حتیٰ کہ خود میراجی کے مضامین میں بھی زیادہ تر اشارے فرائڈین طرز کے محاکمے ہی پر مشتمل ہیں۔ فرائڈین نفسیات مزاج کے اعتبار سے مادی اور راکھری تھی۔ اور سائیکی کے نسلی دفینے کے بجائے محض ذات کے بیرونی چھلکے تک رسائی پانے پر قادر تھی لہٰذا اس کے تحت لکھی جانے والی تنقید میں عمودی عمق کے مقابلے میں افقی پھیلاؤ زیادہ تھا۔ مگر اسی زمانے میں زیادہ تر زیرِ سطح اور کہیں کہیں واضح الفاظ میں یونگ کے نفسیاتی مکتب اور اس کے وسیع ثقافتی تناظر کی طرف اشارے ابھرنے لگے تھے۔ اس ضمن میں سب سے اہم کام ریاض احمد نے انجام دیا جس نے اپنے زمانے کے ناقدین پر یہ بات واضح کی کہ تنقید کے نفسیاتی دبستان کا مقصود محض یہ نہیں کہ ادب کو ایک عارضہ سمجھا جائے اور ادیب کو ایک مریض جس کے مرض کی تشخیص کے لیے اس کے تخلیق کردہ مواد کا تحلیل نفسی کے انداز میں محاکمہ کیا جائے۔ ریاض احمد نے فرائڈ کے علاوہ اڈلر اور یونگ کا بھی ذکر کیا اور یونگ کے حوالے سے ثقافتی تناظر کی اہمیت کا احساس دلایا۔ ریاض احمد کے یہ الفاظ قابل غور ہیں [1]

"نفسیاتی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی قدیم ادبی روایات کو مذہبی اور ثقافتی اقدار کے پہلو بہ پہلو جانچیں اڈلر اور بالخصوص یونگ اس ضمن میں ہماری زیادہ رہبری کر سکتے ہیں۔ یونگ کے نظام معیشت میں مذہب اساطیر

---

[1] ریاض احمد: ریاضتیں ص ۲۴۱۔

اور اجتماعی لاشعور کو جو اہمیت ہے اس کی بنا پر ہم تصوف اور صوفیانہ ادب کی نفسیات سے قریب تر پہنچ سکتے ہیں۔ فرائڈ کا مطالعہ شاید ہمارے لیے اس حد تک کارآمد ثابت نہیں ہو سکتا ہے۔ لیکن بدقسمتی سے یوں نظر آتا ہے جیسے ہمارے نقادوں نے یونگ کا مطالعہ بہت کم کیا ہے۔[1] ریاض احمد کا محولا بالا مضمون جس دور میں لکھا گیا اس میں ابھی اردو ناقدین نے واقعتاً یونگ کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ لہٰذا ـــــ یونگ کی نفسیات کے زیر اثر جدید اردو تنقید میں ہونے والی پیش رفت کا ذکر موجود نہیں ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ اس زمانے میں جب ابھی ثقافتی جڑوں کی تلاش کا مسئلہ ایک نفسیاتی طلب کے طور پر سامنے نہیں آیا تھا، ریاض احمد نے یونگ کے حوالے سے ادب کی پرکھ کے لیے ـــــ اس ثقافتی تناظر کا حوالہ دیا جو میراجی کی تنقید اور شاعری میں ابھر آیا تھا نیز انھوں نے یونگ کی نفسیات کی مدد سے صوفیانہ تصورات کے مطالعہ کی جولاں دکھائی اس کی اہمیت کا اقرار بعد ازاں خود ڈاکٹر محمد اجمل (ماہنامہ کتاب لاہور ۱۹۷۲ء) نے بھی کیا۔ گو انھوں نے اس سلسلے میں ریاض احمد کا حوالہ نہیں دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ریاض احمد نے مذہب، اساطیر، اجتماعی لاشعور اور تصوف کے جس ربطِ باہم کی طرف اشارہ کیا اسی سے دراصل ثقافتی پس منظر اور اس کا سارا تار و پود عبارت ہوتا ہے۔ چونکہ ریاض احمد حلقہ ارباب ذوق کے ایک اہم علم بردار تھے لہٰذا ان کے مضامین میں ثقافتی حوالہ اصلاً اس عمودی زاویۂ نگاہ ہی کا ایک پہلو ہے جو حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کے ذریعے ابھر رہا تھا۔ اس سلسلے میں مجھے ڈاکٹر سہیل احمد کی اس بات سے اتفاق ہے کہ اپنے اس مضمون میں ریاض احمد[2] یونگ کی نفسیات کے بارے میں چند اشارات کر کے رہ گئے اور اس نفسیات سے مدد لے کر خود اپنے تنقیدی نظام میں زیادہ وسعت پیدا نہ کر سکے۔[3] اس کی

---

[1] ڈاکٹر سہیل احمد خان، "دیباچہ ریاضتیں" از ریاض احمد ص ۱۰۔

وجہ غالباً یہ تھی کہ جن دنوں ریاض احمد نے یہ مضمون لکھا ہمارا سارا سماجی اور سیاسی ماحول بے سمتی کی زد پر تھا ہم نے پاکستان کے لیے زمین کی ایک قاش تو حاصل کر لی تھی مگر ابھی ہم یہ دیکھنے سے قاصر تھے کہ زمین کی اس قاش میں ہماری جڑیں کتنی دور تک اتری ہوئی ہیں ۔ اس کی ضرورت بھی نہیں تھی کیوں کہ نئے ملک کے نئے مسائل تھے جنھیں حل کرنے کے لیے خلقِ خدا شب و روز کوشاں تھی۔ فسادات نے معاشرے کو درہم برہم کر دیا تھا جس طرح ہر جنگ کے بعد نفسیاتی مریضوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے اسی طرح ہر بڑے پیمانے کے خونی فسادات بہت سی نفسیاتی الجھنیں پیدا کر دیتے ہیں جنھیں قومی کے علاوہ شخصی سطح پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ تقسیم ملک کے فوراً بعد لکیر کے دونوں طرف اگر فرائڈین نقطۂ نظر، یونگیئن[لہ] اندازِ نظر کی بہ نسبت زیادہ مقبول ہوا تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ فرائڈ کے ذریعے ادب کی تحلیلِ نفسی کے امکانات زیادہ روشن تھے۔ چناں چہ اوڈیپس کامپلیکس OEDIPUS COMPLEX یا دیگر COMPLEXES کی موجودگی کو ادب کے تار و پود میں تلاش کرنے کا میلان پروان چڑھا۔ پاکستان کی حد تک میراجی، محمد حسن عسکری، ریاض احمد، وجیہہ الدین احمد، حزب اللہ، ڈاکٹر وحید قریشی، سلیم احمد اور بھارت کی حد تک ابنِ فرید، سید شبیہ الحسن، دیویندر اسر، ڈاکٹر محمود الحسن رضوی، ڈاکٹر شکیل الرحمن اور ڈاکٹر سلام سندیلوی نے نفسیاتی تجزیے کی طرف توجہ کی۔ ان میں سے بیشتر کے ہاں فرائڈ کے نظریات ہی نے روشنی بہم پہنچائی۔

اس سلسلے میں ایک اور دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ ابتداً پاکستان اور بھارت دونوں میں فرائڈ کے نقطۂ نظر کو اہمیت ملی مگر پھر بوجوہ پاکستان میں ثقافتی عوامل کا تجزیہ زیادہ اہمیت اختیار کر گیا اور اسی مطلب کے پیشِ نظر یونگ کا مطالعہ ناگزیر متصور ہوا بھارت میں جڑوں کی تلاش کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ کیونکہ وہ تو ہر کسی کو نظر آ رہی تھیں، پاکستان میں صورتِ حال مختلف تھی یہاں دو متحارب گروہ پیدا ہو گئے تھے جن میں سے

لہ JUNGIAN

ایک تو سرے سے ثقافتی جڑوں کی اہمیت اور ضرورت ہی سے منکر تھا۔ دوسرا پاکستان کی ثقافتی جڑوں کو وادیٔ سندھ کی قدیم تہذیب سے منسلک کر رہا تھا۔ پہلا گروہ وطنیت کے تصور سے (بحوالۂ اقبال حالانکہ اقبال کا مقصد وہ نہیں تھا جو اس گروہ نے سمجھا) گریزاں تھا اور اس حوالے سے سرزمینِ وطن کے مقابلے میں ملت کے تصور کو زیادہ اہم گردانتا تھا۔ محمد حسن عسکری کے تنقیدی نظام کو اس صورتِ حال کی روشنی میں دیکھنا زیادہ نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ بظاہر محمد حسن عسکری فرائڈ کے ہم نوا اور یونگ کے مخالف تھے۔ یونگ کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ "یونگ نے قدیم حکمت کا نام لے کر قدیم حکمت کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے یہ وہ کام ہے جو ہماری روایت کے اعتبار سے دجال کا کام ہے۔ محمد حسن عسکری کے اس تاثر کی کئی وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ خود ادب کے جنسی پہلوؤں میں دلچسپی رکھتے تھے (مثلاً ان کا افسانہ "پھسلن" وغیرہ) لہٰذا انھیں یونگ کے مقابلے میں فرائڈ کا تجزیہ زیادہ قابلِ قبول تھا۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ محمد حسن عسکری ہجرت کر کے آئے تھے اور ہجرت سے ثقافتی جڑیں ٹوٹ پھوٹ جاتی ہیں۔ اور چوں کہ نئی سرزمین میں ابھی نئی جڑوں کی نشوونما کا عمل شروع نہیں ہوا تھا لہٰذا عسکری صاحب ہوا میں معلق تھے اور ان کی توجہ نئی عمارت کھڑی کرنے کے بجائے شکستہ عمارت کے ملبے کا جائزہ لینے پر مبذول تھی۔ انسانی سطح پر عمارت کا شکستہ ہونا اُن نفسیاتی الجھنوں کی موجودگی پر دال تھا جو ہجرت کے تجربے سے ہوئی تھیں۔ لہٰذا یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ حسن عسکری نے اس صورتِ حال میں یونگ کے مقابلے میں فرائڈ اور انسان کے مقابلے میں آدمی کو کیوں زیادہ اہمیت بخشی۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ یونگ کو مسترد کرنے کے باوجود حسن عسکری یونگ کے سایے سے خود کو بچا نہیں سکے۔ مثلاً ان کے ہاں بنیادی تنازعہ "انسان اور آدمی" کا ہے۔ اس موضوع پر انھوں نے دو مضمون لکھے ہیں۔ پہلے مضمون میں (جو "انسان اور آدمی" نامی کتاب میں شامل ہے) انھوں نے آدمی کو گوشت پوست کی ایک ہستی قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ وہ خارجی ماحول کو متاثر بھی

کرتا ہے اور اس سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ وہ نفرت اور محبت، رحم دلی اور بے رحمی، سب کی صلاحیت رکھتا ہے وہ بیک وقت متضاد اور متناقص رجحانات کی رزم گاہ بنا رہتا ہے اس کے مقابلہ میں انسان بقول عسکری جیتے جاگتے آدمی کا نام نہیں ہے۔ یہ صرف آدمی کا سایہ ہے۔ ایک مطلق و مجرد تصور ہے وغیرہ۔ اپنی دوسری کتاب "ستارہ یا بادبان" میں وہ انسان کے تین تصورات پیش کرتے ہیں۔ پہلا سیاسی انسان جس کی داخلی زندگی اتنی اہم نہیں ہوتی جتنی خارجی زندگی۔ اگر سماجی نظام بدل جائے تو اس انسان کو بھی اپنی مرضی کے مطابق بدلا جا سکتا ہے۔ دوسرا فطری انسان ہے جو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ تیسرا نامکمل انسان جس کی اندرونی زندگی خارجی زندگی سے زیادہ اہم ہے اور جس کے اندر کوئی تبدیلی صرف داخلی عمل کے ذریعے واقع ہو سکتی ہے۔ بقول عسکری، اس نامکمل انسان کا تصور جوئس[ل] کے یہاں ملتا ہے۔ جوئس کا انسان محض نامکمل انسان نہیں۔ ایک جدلیاتی حقیقت ہے۔ وہ ایک ایسی نامکمل ہستی ہے جو مکمل بننے کے لیے جدوجہد کرتی رہتی ہے۔ یہ ایک ہمیشہ جاری رہنے والا تخلیقی عمل ہے انسان کو ہر لمحے اپنے آپ کو از سر نو تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ عسکری کے ہاں آدمی اور انسان کے فرق کی نشان دہی کرنے کے سلسلے میں جو تبدیلی آئی وہ ان دونوں مضامین کے مطالعے سے آئینہ ہو جاتی ہے۔ اپنے پہلے مضمون میں وہ انسان کو محض ایک سایہ یا مطلق و مجرد تصور قرار دے کر مسترد کر دیتے ہیں جبکہ اپنے دوسرے مضمون میں وہ انسان کو ایک ایسی نامکمل ہستی سمجھتے ہیں جس کی داخلی زندگی خارجی زندگی سے زیادہ اہم ہے۔ اور جس کے ہاں مکمل بننے کی خواہش جواں رہتی ہے اور جسے ہر لمحہ خود کو از سر نو تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ گویا اپنے پہلے مضمون میں انھوں نے آدمی کے فرائڈین تصور کو سراہا اور انسان کے ماورائی تصور کو مسترد کر دیا۔ مگر دوسرے مضمون میں انسان

ل JAMES JOYCE

کو خیر اور شر کی رزم گاہ قرار دیا جہاں انسان ہر لحظہ "آدمی" کو عبور کرکے اپنی تکمیل کی طرف
قدم بڑھاتا ہے دوسرے لفظوں میں نچلا دھڑ اور اوپر والا دھڑ یک جان ہونے
کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں داخلی زندگی کی بالادستی قائم ہو جاتی ہے (واضح رہے کہ یونگ
کا بنیادی تصور ہی یہ ہے کہ انسان اپنے اجتماعی لاشعور سے ہم آہنگ ہو تو اس کے ہاں
SELF کی نمو یا تکمیل کی صورت پیدا ہوسکتی ہے) عسکری کے ہاں جو ذہنی اور نفسیاتی
تبدیلی آئی اس کے تحت انھوں نے غیر شعوری طور پر یونگ کے تصورات کی طرف
پیش قدمی کی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ وہ اب اشرف علی تھانوی اور رینے گینوں
کے اثرات کے تحت انسان کے ہاں انفس و آفاق کا ذکر چھیڑ رہے تھے اور انسان کی
تکمیل اس بات میں دیکھ رہے تھے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو اور انفس
کی شناخت کو آفاق کی شناخت پر غلبہ حاصل ہو کیوں کہ آفاق جسم ہے اور انفس
اس کی روح۔ عسکری کے ہاں روایت اور روایتی معاشرے کا تصور کہ وہ
مابعد الطبیعیات پر قائم ہو۔ آفاق پر انفس کے غلبے ہی کی طرف ایک بلیغ اشارہ ہے۔

اوپر کلچر کے سلسلے میں دو متحارب گروہوں کا ذکر ہوا۔ ایک وہ جو معاشی اور
سماجی مقتضیات کو اہم تصور کرتا تھا اور دوسرا وہ جو نفسیاتی سطح کی تکمیل اور جمالیاتی
پرکھ کو اہمیت دیتا تھا۔ یہ دوسرا گروہ سرزمینِ پاکستان کو نفسیاتی سطح پر اپنا رہا تھا اور اس
سرزمین میں اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش میں تھا۔ قرۃ العین حیدر کا ناول "آگ کا دریا" اسی نئی
طلب کا اعلامیہ قرار پا سکتا ہے۔ تنقید کی سطح پر ڈاکٹر محمد اجمل، سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر
غلام حسین اظہر، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد خان اور متعدد دوسرے
لکھنے والے ثقافت کے حوالے سے یونگ کے تصورات کو اہمیت دینے کے حق میں
تھے مجلہ "اوراق" کا ادبی موقف بھی یہی تھا اور "اردو شاعری کا مزاج" بھی ثقافتی تناظر کو
اس کی بعید ترین جڑوں تک تلاش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی۔ دوسری طرف بھارت
میں جڑوں کی تلاش کا کوئی مسئلہ نہیں تھا کیونکہ بھارت کا اپنے قدیم ماضی سے رشتہ
برقرار تھا شاید یہی وجہ ہے کہ ایک آدھ نقاد (مثلاً ابن فرید یا کسی حد تک

ڈیونڈرالٹر کے علاوہ وہاں کے بیشتر ناقدین نے یونگ کے نظریات کو زیر بحث لانے کی کوشش نہیں کی بلکہ بھارت کے بعض ناقدین نے تو پاکستان کے ان ناقدین کی سرزنش بھی کی جن کے ہاں یونگ کے اثرات واضح تھے۔

(۵)

مگر یہ سب کچھ تو بعد میں ہوا۔ جس دور کا ذکر مقصود ہے اس میں حلقۂ ارباب ذوق عمودی تنقید کے ایک آرگن کے طور پر ابھر رہا تھا۔ بے شک ابھی حلقے کی تنقید فرائیڈ کے زیر اثر تھی تاہم اس کی سمت واضح تھی کیوں کہ وہ شعور سے لاشعور اور لاشعور سے اجتماعی لاشعور کی طرف رواں دواں تھی اور یہی وہ راستہ تھا جو ادب کے ثقافتی پس منظر کو (بالخصوص یونگ کے حوالے سے) منظر عام پر لا سکتا تھا مگر حلقہ ارباب ذوق کی عمودی تنقید کے کچھ اور پہلو بھی تھے جن کا تذکرہ نہایت ضروری ہے جیسا کہ اوپر لکھا گیا حلقہ ارباب ذوق کی تنقید اپنے زمانے کی اس یورپی تنقید سے منسلک تھی جسے نئی تنقید کا نام ملا ہے اس نئی تنقید کی دو شاخیں تھیں ایک وہ جو انگلستان میں ایلیٹ، ایمپسن، لیوس اور رچرڈز وغیرہ کے ذریعے پروان چڑھی اور دوسری وہ جو امریکہ میں جان کرو رینسم[1] کلینتھ بروکس[2] اور ایلن ٹیٹ[3] وغیرہ کے ذریعے مقبول ہوئی۔ اس تنقیدی مکتب کے نزدیک شاعری کا بطور شاعری جائزہ لینا ہی مستحسن تھا۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں سوانحی اور تاریخی مواد کو اہمیت ملی تھی اور مصنف کی ذات کو "نمایاں" کیا گیا تھا "نئی تنقید" نے مصنف کے بجائے تصنیف کو مرکز نگاہ بنایا۔ اور یہ موقف اختیار کیا کہ ہر ادبی تخلیق ایک خود کفیل اور با اختیار اکائی ہے جسے کسی CONTEXT مثلاً تاریخی یا سوانحی یا سماجی یا معاشی کے تحت دیکھنا نا واجب ہے تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ اس کی

---

[1] JOHN CROWE RANSON [2] GLEANTH BROOKS [3] ALLEN TATE

ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر لانے میں کامیاب ہونا چاہیے نہ یہ کہ اس میں معانی سمونے کی کوشش کی جائے۔

تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ کا یہ انداز "حلقہ ارباب ذوق" کے ابتدائی ایام میں بہت مقبول ہوا۔ اسے رائج کرنے میں تو میراجی کا ہاتھ تھا مگر فروغ دینے والوں میں یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی اور بعد ازاں ضیا جالندھری، شہزاد احمد اور حلقے کے دیگر اراکین بھی شامل تھے۔ بالخصوص نظم کے تجزیاتی مطالعہ کے سلسلے میں حلقہ ارباب ذوق نے رچرڈز کے دکھائے ہوئے راستے پر چلنے کی کوشش کی۔ مثلاً حلقے کے تنقیدی اجلاس کے سلسلے میں یہ شرط عائد کر دی گئی کہ خود شاعر اپنی نظم پر ہونے والی "بحث" میں حصہ نہیں لے گا۔ یہ بات تصنیف سے مصنف کو خارج کرنے کے مترادف تھی تاکہ نظم کا تجزیہ شاعر کی شخصیت، معتقدات یا اس کے سوشل سٹیٹس سے متاثر ہوئے بغیر کیا جا سکے اس کے کافی عرصہ بعد "ادبی دنیا" کے دور پنجم میں تجزیاتی مطالعہ کے اس انداز کو پیش کیا گیا جو رچرڈز کو زیادہ مرغوب تھا یعنی شاعر کا نام بتلائے بغیر متعدد لوگوں کو ایک ہی نظم پر اظہارِ خیال کی دعوت دی گئی۔ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ شاعر کی ذات سے وابستہ نفرت یا لگاؤ منہا ہو گیا اور ناقد نے نظم کا ایک منفرد اکائی کے طور پر تجزیہ کیا مگر حلقہ ارباب ذوق کی تنقیدی مجالس میں شاعر کے نام کو مخفی رکھنے کی ضرورت محسوس نہ کی گئی۔ گویا اسے محض ایک تماشائی کا منصب عطا کر دیا گیا۔

نظم کے تجزیاتی مطالعہ کے معاملے میں نظم کی ساخت اور ہیئت کو بطور خاص اہمیت ملی اور ابہام، پیراڈاکس، رمز اور رعایتِ لفظی وغیرہ کو شعری اسلوب کے خصائص متصور کر کے زیر بحث لایا گیا۔ اور اس بات پر زور دیا گیا کہ نظم کے اندر جو "کہانی" مضمر ہے اور جس سے قارئین کے علاوہ خود شاعر بھی واقف نہیں ہے، اُسے سطح پر لایا جائے۔ چناں چہ میراجی سے یہ بات منسوب ہے کہ وہ نظم کے تجزیاتی مطالعہ کا آغاز ہی اس بات سے کرتا تھا کہ آؤ دیکھیں اس میں کہانی کی صورت

کیا ہے؟ یہ کہانی ، وہ نظم کی ساخت میں مضمر اشاروں اور تلازمات کی مدد سے مرتب کرتا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ نظم کے ہر ہر لفظ پر غور کرنے کی طرح ڈالی گئی تاکہ اس کہانی کو دریافت کیا جائے جو شاعر کے لاشعور کی علامتی مگر بھیس بدل کر نظم میں نفوذ کر گئی تھی۔ مگر کہانی دریافت کرنے کی اس روش سے قطع نظر نظم کی ساخت کے حوالے سے حلقے نے تنقید کے اس انداز کو اہمیت دی جو مغرب میں CLOSE-READING کہلایا اور جس کے تحت نظم کو پورے ماحول سے منقطع کر کے ایک الگ اکائی متصور کیا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق نے ادبی تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ کی جس روایت کا آغاز کیا وہ بعدازاں بہت سے دیگر عوامل کے زیر اثر اپنی اولین صورت کو برقرار نہ رکھ سکی۔ چناں چہ ایک وقت ایسا بھی آیا جب نظریاتی اور شخصی اختلافات نے تجزیاتی مطالعہ کی اس روش کو داغدار کر دیا۔ بالخصوص اس زمانے میں جب ترقی پسندی کے مبلغین نے حلقہ ارباب ذوق کو تختۂ مشق بنایا۔ مگر یہ بہت بعد کی بات ہے۔ میرا جی کے دور میں ایک تو نظم کو خارجی ماحول حتّٰی کہ شاعر کی شخصیت سے الگ کر کے دیکھا گیا دوسرے نظم کی ساخت اس کی لفظیات اور استعارات سے نظم کا "معنی" مرتب کرنے کی طرح ڈالی گئی۔ گویا نظم کی اس کہانی کے متوازی جو شاعر کے پیش نظر تھی، ایک ایسی نئی کہانی دریافت کی گئی جو نظم کے اندر تخلیقی عمل کی کارفرمائی سے مرتب ہوئی تھی۔ نظم کی ساخت پر اس قدر توجہ مبذول کرنے کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ بھی برآمد ہوا کہ شعرا نے ہیئت کے تجربات کو اہمیت دی اور یوں وہ مختلف راستوں سے اپنی ذات کے اندر اترنے میں کامیاب ہوئے۔ دراصل اندر کے پُراسرار جہان میں اترنے کے لیے اَن گنت سیڑھیاں دستیاب ہیں۔ مگر ان میں سے ہر سیڑھی کی ساخت جدا ہے لہٰذا نظم اگر محض ایک ہیئت میں لکھی جائے یا اس کی ایک مقررہ ساخت ہو تو وہ اندر کی دنیا میں داخل ہونے کے لئے محض ایک ہی سیڑھی کو بار بار استعمال کرے گی۔ حلقہ ارباب ذوق کی یہ ایک بڑی خدمت ہے کہ اس نے شاعر کے لاشعور بلکہ اجتماعی لاشعور تک اترنے کے لیے لفظ کی ندرت اور تازگی اور نظم کے ساختیاتی تنوع اور بوقلمونی پر زور دیا۔ گویا حلقے کی

تنقید نے اپنے زمانے کی تخلیق کی ادبی قدر قیمت ہی کا تعین نہ کیا بلکہ شعرا کی توجہ نئے تجربات کی طرف منعطف کرنے میں بھی بے مثال کامیابی حاصل کی۔

حلقۂ ارباب ذوق کی رائج کردہ اس عملی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی میزان کو اساسی حیثیت ملی نہ کہ نظریاتی سماجی یا سوانحی مواد کو۔ یہ ایک بنیادی فرق تھا جو بعد ازاں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک میں نمایاں ہوا اور تقسیم ملک تک پہنچتے پہنچتے ان کے راستے ایک دوسرے سے بالکل الگ ہو گئے۔ بعد ازاں جب ابتدائی نظریاتی جوش و خروش مدھم پڑا اور ترقی پسند ناقدین نے معتدل رویہ اختیار کیا تو ان کے ہاں بھی ادبی تخلیق کی جمالیاتی پرکھ کو اہمیت دینے کا رجحان پیدا ہو گیا (اس کا ذکر آگے آئے گا) مگر جس زمانے کا ذکر مقصود ہے اس میں حلقے نے ادب کو ادب کی میزان پر جانچنے کا رویہ اختیار کیا۔ اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کی خدمات کو نظرانداز کرنا ممکن نہیں ہے۔ ایک تو اس لیے کہ انھوں نے "ادبی دنیا" کو حلقۂ ارباب ذوق کا آرگن بنا دیا۔ دوسرے اس لیے کہ انھوں نے میرا جی کو ادبی دنیا سے منسلک کر کے "نئی تنقید" کے لیے راہ ہموار کی۔ تیسرے اس لیے کہ مولانا نے فن کو فن کے اصولوں پر پرکھنے کے انداز کو اہمیت بخشی، چوتھے اس لیے کہ خود مولانا نے اردو نظم کی تنقید کے علی الرغم اردو افسانے کے تجزیاتی مطالعہ کی طرف توجہ دی۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ اگر میرا جی کی وجہ سے جدید اردو نظم کو فروغ ملا تو مولانا صلاح الدین احمد کی تنقید نے جدید اردو افسانے کی راہیں متعین کر دیں۔

(۶)

جدید اردو تنقید کے عمودی تناظر کے سلسلے میں حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک نے ایک بنیادی خدمت انجام دی تھی۔ مگر تنقید کا عمودی تناظر صرف حلقے تک محدود نہیں تھا کیونکہ تحریک سے باہر متعدد ایسے تنقید نگار بھی موجود تھے جو جمالیاتی انداز نظر کے تحت ادب کا محاکمہ کر رہے تھے۔ اصلاً جمالیاتی اندازِ نظر تخلیق کو پرکھنے کے لیے

وجدان پر بھروسا کرتا ہے۔ گویا تخلیق کو نظریاتی تبلیغ یا سماجی مقاصد کی میزان پر تولنے کے بجائے یہ جاننا چاہتا ہے کہ تخلیق کہاں تک اس کے دل کے تاروں کو چھونے میں کامیاب ہو سکی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو یہ ایک عمودی رویہ ہے جو حُسن کی پہچان پر منتج ہوتا ہے۔ آخر وہ کیا شے ہے جو خطوں اور قوسوں اور رنگوں کے امتزاج کو افادیت کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ اس کی خوبصورتی کی بنا پر پسند کرتی ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ وہی رویہ انسان کے بطون میں کہیں موجود ہے اور فنونِ لطیفہ کے علاوہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ انسان زندگی کی عام اشیا میں بھی خوبصورتی کا متلاشی ہے بجائے اس کے کہ وہ مادی اعتبار سے اس کے لیے کارآمد ہیں یا نہیں۔ تنقید میں اس رویے نے یہ صورت اختیار کی ہے کہ فن کو حُسن کے میزان پر پرکھا ہے اور حُسن کو وجدان کے ترازو پر تولا ہے۔ گویا تخلیق کے جمالیاتی عناصر کو مقدم جانا ہے۔ موقف اس تنقید کا یہ ہے کہ اگر تخلیق حسین نہیں ہے اور قاری کے جمالیاتی ذوق کی تسکین نہیں کر سکتی تو پھر اس میں ہزار دوسرے اوصاف ہوں، وہ ادبی اعتبار سے باوقار نہیں کہلا سکتی۔ یہ کہنا کہ حسن کا معیار مطلق نہیں ہے اور اس لیے اسے ادب کی پرکھ کے لیے ایک میزان قرار دینا نہیں چاہیے محلِ نظر ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ کیا حُسن کا معیار موجود ہے؟ اگر موجود ہے اور تخلیق کو اپنے مقتضیات کے پیشِ نظر پرکھتا ہے تو پھر اس معیار کی کمی بیشی یا اس میں تبدیلی کا عمل ذوقِ جمال کی بنیادی حیثیت کو تبدیل نہیں کرتا۔ دراصل دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا ہم کسی شے کو اس کی UTILITY کی بنا پر پسند کر رہے ہیں یا اس کے جمالیاتی عناصر کی بنا پر؟ مقدم الذکر میلان مادیت کا علم بردار ہے اور جمالیاتی تسکین کو ثانوی قرار دیتا ہے جب کہ مؤخر الذکر میلان حسن کا دلدادہ ہے اور جمالیاتی تسکین کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ جدید اردو تنقید میں مولانا صلاح الدین احمد کے علاوہ نیاز فتح پوری، فراق گورکھپوری، آثر لکھنوی، رشید احمد صدیقی، عابد علی عابد، سید وقار عظیم اور متعدد دوسرے ناقدین نے تخلیق کے جمالیاتی عناصر کو اساسی حیثیت دی ہے اور ادب کو بعض غیر ادبی مقاصد

کے لیے "ذریعہ" بنانے کے بجائے اسے مقصود بالذات قرار دینے کی حمایت کرتے رہے ہیں۔ مثلاً نیاز فتح پوری کا یہ کہنا کہ کسی تصنیف پر تنقید کرنے سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ کیا وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کرسکتی ہے۔ یا اثر لکھنوی کا کہنا کہ تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ وہ آرٹ ہے بھی یا کوئی اور بلا ہے یعنی کیا وہ روحانی کیف (جسے انھوں نے لذت کہا ہے) ہم پہنچا بھی سکتی ہے یا نہیں ؟ یا فراق گورکھپوری کے الفاظ کہ "تنقید محض رائے دینا یا میکانکی طور پر زبان اور فن سے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے۔" یا مجنوں گورکھپوری کا کہنا کہ ہم لاکھ تجزیہ کریں اور نکتے نکالیں مگر ہم بتا نہیں سکتے کہ فلاں شعر ہم کو کیوں اچھا معلوم ہوتا ہے یا رشید احمد صدیقی کا تاثر کہ اچھا شعر پڑھ کر ہم ایک ایسے عالم میں پہنچ جاتے ہیں جہاں محسوس ہونے لگتا ہے کہ گویا خدا اور اس کی ساری کائنات اور ہم خود صرف ایک دلکش حقیقت میں کھو گئے ہیں ــــ یہ سب باتیں جس ایک بنیادی نکتے کو ابھارتی ہیں وہ محض یہ ہے کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ہمارا جمالیاتی ذوق ہی اصل میزان ہے مگر جمالیاتی ذوق کو بنیاد قرار دینے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ادب پارے کی سچائی کا اقرار کرنے کے بعد اس پر محض تاثراتی تنقید کی جائے جیسا کہ مندرجہ بالا بیشتر ناقدین نے کیا ہے۔ کلیم الدین احمد اور بعض دوسرے ناقدین نے تاثراتی تنقید پر اسی لیے گرفت کی ہے کہ وہ جذباتی انداز میں ناقد کے اپنے تاثرات کا اظہار کرنے لگتی ہے اور تخلیق کو اس کے وسیع تر تناظر سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ مگر تاثراتی تنقید کی اس بنیادی کمزوری کو مسترد کرتے ہوئے جمالیاتی ذوق کی اساسی حیثیت کو مسترد کرنا نا واجب ہے۔ جس طرح آنکھ رنگ کو، ناک خوشبو کو، کان نغمے کو اور زبان ذائقہ کو پہچاننے کا فریضہ سرانجام دیتی ہے اسی طرح جمالیاتی ذوق فن کو پہچاننے میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ رہا یہ سوال کہ جمالیاتی ذوق بجائے خود کیا شے ہے تو ابھی تک اس سلسلے میں کوئی حتمی بات کہی نہیں جاسکی

اور شاید کبھی جا بھی نہ سکے کیونکہ اگر سوال کیا جائے کہ رنگ کیلا ہے یا خوشبو کیسی ہے یا سُر کیا ہے تو ہم اتنا تو کہہ سکتے ہیں کہ ہم انہیں پہچانتے ہیں مگر یہ نہیں بتا سکتے کہ وہ اصلاً کیا ہیں۔ لہٰذا مجنوں گورکھپوری کا یہ کہنا کہ ہم بتا نہیں سکتے کہ فلاں شعر ہم کو کیوں اچھا لگتا ہے ایک بنیادی بات ہے جو انسان کی ذات میں موجود اس کے ذوقی اور وجدانی عمل کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس وہبی فیصلے کے بعد تنقید کوئی بھی راستہ اختیار کر سکتی ہے مثلاً تاثراتی، تجزیاتی، نفسیاتی وغیرہ مگر اصل بات یہ وہبی فیصلہ ہے جو ذات کی عمیق ترین تہوں میں ہو جاتا ہے۔

۷

پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد جدید اُردو تنقید کے عمودی تناظر میں جڑوں کی تلاش، کا مسئلہ ابھرا ہوا صاف نظر آتا ہے جو ملک کو اس کے ماضی سے مربوط اور منسلک کرنے کی ایک کاوش ہے۔ جس طرح ۱۸۵۷ء کے واقعہ کے نتیجے میں ہونے والی شکست و ریخت اور طوائف الملوکی کے بعد اہلِ ہند کے ہاں ماضی سے مربوط ہونے اور مذہب سے روشنی کشید کر کے خود کو مجتمع اور منظم کرنے کا میلان ابھرا تھا (جو بہت سی مذہبی، نیم مذہبی اور اصلاحی تحریکوں کو وجود میں لانے کا باعث بنا تھا) بالکل اسی طرح ۱۹۴۷ء کی توڑ پھوڑ کے بعد خود کو مربوط اور منظم کرنے کی روش وجود میں آئی (بالخصوص پاکستان میں) جہاں تک اُردو تنقید کے عمودی تناظر کا تعلق ہے اس روش نے زیادہ تر ثقافتی اور تہذیبی جڑوں کی تلاش میں خود کو اجاگر کیا۔ اس ضمن میں سوچ کے کئی زاویے ابھرے۔ مثلاً بعض ناقدین نے اسلامی تہذیب کے حوالے سے اُردو ادب کی جڑوں کا ذکر چھیڑا اور ان جڑوں کو تاریخ کے اندر اس نقطے تک پھیلا ہوا دیکھا جہاں اسلامی تہذیب ہندی تہذیب سے آکر ٹکرائی تھی۔ جیلانی کامران نے اس سلسلے میں عجمی ہندی تہذیب کو اہمیت دی اور بعد ازاں "رہائی" اور "آشنائی" کی بحث میں مابعد الطبیعات کو اساسی حیثیت تفویض کی۔ اس سلسلے میں محمد حسن عسکری نے "روایت" کی بازیافت کا جو

سوال اٹھایا وہ بھی مابعد الطبیعات کی بازآفرینی ہی کی ایک صورت تھی حسن عسکری اس ضمن میں رینے گینوں اور دوسرے علما سے تو بہر حال متاثر تھے مگر تنقید کی حد تک وہ اس معاملے میں ایلیٹ سے نسبتاً زیادہ متاثر ہوئے خود ایلیٹ نے "روایت" کی جو بحث چھیڑی اور رومن کیتھولک معتقدات تک عمودی پیش رفت کی اس سے حسن عسکری نے واضح اثرات قبول کیے۔ مگر اس معاملے میں وہ بعض اوقات متضاد باتیں بھی کہہ جاتے تھے۔ ان کی نشان دہی ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی عمدگی سے کی ہے۔ انھوں نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ روایت کے معاملے میں عسکری صاحب مابعد الطبیعات کو تو اہمیت دیتے ہیں مگر تو وہ اس ضمن میں ابن العربی سے رجوع کرتے ہیں نہ شیخ دتاج الدین صاحب یا مولانا اشرف علی تھانوی صاحب سے بلکہ مغربی ادب کی اس روایت کو جذب کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو فلوبیر اور بودلیر سے شروع ہو کر جوئس، پاؤنڈ اور لارنس تک پہنچی تھی اور جس میں انھیں مشرقی مابعد الطبیعات کی مغربی صورت نظر آئی تھی[1]۔ بہر کیف روایت کو اہمیت دے کر حسن عسکری نے تخلیق کے عمودی تناظر کی نشاندہی کی اور یوں معاشرے کو اور اس کے حوالے سے ادب کو ماضی سے منسلک ہونے کی راہ دکھائی۔ دوسری طرف عسکری کے شاگرد سلیم احمد نے ادب کو اس کے ثقافتی اور تہذیبی پس منظر سے جوڑنے کے معاملے میں تو کوئی نئی بات نہیں کہی مگر "پورا آدمی" کے تصور میں نچلے دھڑ اور اوپر والے دھڑ کو ہم آہنگ کرنے کی ضرورت پر زور دیکر دراصل جبلّی میلانات اور تہذیبی عوامل کی خلیج کو پاٹنے کی کوشش ضرور کی۔ اگر وہ نچلے دھڑ کے بیان میں فرائڈ تک رک نہ جاتے تو لاشعور اور اس کے بعد اجتماعی لاشعور کے حوالے سے تنقید کے عمودی تناظر کو سامنے لا سکتے تھے مگر انھوں نے ایسا نہیں کیا۔

محمد حسن عسکری اگر فرائڈ کو پسند کرتے تھے تو ان کے مقابلے میں ڈاکٹر اجمل نے یونگ سے اپنے تعلقِ خاطر کو مخفی نہیں رہنے دیا۔ جدید اردو تنقید کے عمودی تناظر

---

[1] ڈاکٹر جالبی: نئی تنقید کا منصب (اوراق سالنامہ ۱۹۸۵ء)

کو سامنے لانے میں ڈاکٹر اجمل کی خدمات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے ینگ
تو یونگین مائیکو تھراپی سے تصوف کی قدیم روایت کو ہم آہنگ پایا اور اس کے ثبوت
میں یونگ کے اس اعتراف کا حوالہ دیا کہ صوفیوں نے جو راستہ نکالا تھا وہی صحیح تھا۔
دوسرے انھوں نے اساطیر اور لوک کہانیوں کی اہمیت کا احساس دلایا اور کہا کہ نفسیاتی
نقطہ نظر سے ہر شخص کے اندر یہ استعداد ہوتی ہے کہ وہ خود ہیرو بن سکے اور ہیرو
بن کر معاشرے کی سنگلاخ حد بندیوں کو توڑ کر اسے از سرِ نو مرتب کرے یا پھر مادرِ عظمیٰ
کے آرکی ٹائپ سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کرے ہیرو سے ڈاکٹر اجمل کی مراد
کلچر ہیرو تھی اور کلچر ہیرو اساطیر کا مرکزی نقطہ ہے گویا ڈاکٹر اجمل نے آج کے فرد کے
باطن کو اساطیر سے ہم آہنگ پایا اور یوں ادب کے تجزیاتی مطالعے میں یونگ کے حوالے
سے ثقافتی جڑوں تک رسائی حاصل کی۔

ڈاکٹر محمد اجمل کی طرح سجاد باقر رضوی بھی یونگین مکتبِ فکر سے متاثر ہیں ان کی
رائے میں "معاشرے میں ادب کا رول یہ ہے کہ وہ اجتماعی شعور اور اجتماعی لاشعور
کے درمیان رابطہ یگانگت قائم رکھتا ہے"[۲] اسی بات کو انھوں نے پدری اور مادری اسالیب
اظہار کی صورت میں تفصیل سے بیان بھی کیا ہے ان کے خیال میں میلانات اور نظریہ
ہائے حیات ہماری شعوری زندگی کا جزو ہیں اور ہماری زندگی کا تنظیمی اور پدری اصول
ہیں جب کہ ان کے پس پشت مادری اصولِ زندگی ہے جو لاشعوری عوامل کی رسدگاہ
ہے۔ اور جس سے پدری اصول کا براہ راست تعلق ہے۔ پدری اسلوب ان علامات
پر منتج ہوتا ہے جو آسمانی رشتوں اور تجریدی، تنظیمی اور اخلاقی اقدار کی حامل
ہیں جب کہ مادری اسلوب ان علامات پر مشتمل ہے جو زمینی رشتوں کی وساطت
سے تجسیمی جذباتی اور لاشعوری عوامل کی نشاندہی کرتی ہیں۔ سجاد باقر رضوی کی ان

۱؎ ڈاکٹر محمد اجمل: تحلیلی نفسیات

۲؎ سجاد باقر رضوی: تہذیب و تخلیق ص ۹

باتوں سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پدری اسلوب اور مادری اسلوب میں وہی فرق قائم کرتے ہیں جو شعور اور لاشعور میں ہے حالانکہ مادری اصول کی طرح پدری اصول بھی بہت قدیم ہے۔ دونوں کے اجزا سے ترکیبی اجتماعی لاشعور کی دین ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو سجاد باقر رضوی نے آسمانی رشتوں اور زمینی رشتوں پدری اصول اور مادری اصول اور ان سے اخذ کردہ علامتوں کے ذریعے دراصل جدید اُردو تنقید کے عمودی رُخ ہی کو واضح کیا ہے۔ بحیثیت مجموعی سجّاد باقر رضوی کی تنقید کا معیار خاصا بلند ہے۔

جدید اردو تنقید کا امتزاجی اسلوب

مغرب کی تنقید میں ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ "انسان دوستی" کے اس مقدس تصور پر کاری ضرب لگی جو ایک عرصہ سے خاصا مقبول رہا تھا۔ الجزائر سویز کا علاقہ اور بعد ازاں ویت نام میں جو کچھ ہوا اس نے نئی پود کو پرانی پود کے قول و فعل کے تضاد کی طرف راغب کیا اور وہ انسان دوستی کے نعرے کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے لگی۔ نہ صرف یہ بلکہ اُسے اس بات کا بھی احساس ہونے لگا کہ انسان دوستی کے مسلک کی حامل سوسائٹی روز بروز ایک مشینی عفریت میں ڈھلنے لگی ہے۔ یہ مشینی عفریت نظر تو نہیں آرہا تھا مگر اس کے سانس کی گرمی کو ہر شخص محسوس کر رہا تھا۔ بظاہر دنیا اشتراکیت اور سرمایہ داری کے حامل دو متحارب گروہوں میں تقسیم تھی مگر زیر سطح دونوں کے ہاں ایک ایسا مشینی معاشرہ اُبھر آیا تھا جو فرد کا گلا گھونٹنے لگا تھا۔ چناں چہ اب فرد اس مشینی سٹرکچر کے بارے میں متجسس ہوا جو ایک غیر ارضی، آسیبی متشدد قوت کا روپ تھا۔ مغرب کی تنقید میں ساخت فہمی STRUCTURALISM کا آغاز اسی فضا میں ہوا برصغیر کی اردو تنقید نے اس مشینی کل کو ایک عفریت کے روپ میں تو نہ دیکھا کیونکہ وہ ابھی ہمارے معاشرے سے خاصی دُوری پر تھا۔ مگر اس نے ایک ایسے بڑے سٹرکچر کے لمس کو یقیناً محسوس کیا جو چھوٹے چھوٹے سٹرکچروں سے مل کر مرتب ہو رہا تھا۔

جدید اردو تنقید میں عمودی اور افقی پہلو، دریا کے دو کناروں کی طرح ایک طویل عرصہ تک متوازی چلتے رہے تھے۔ ایک طرف حلقۂ ارباب ذوق کی تنقید تھی جو فن کو میزان گردانتی تھی ادب پارے میں مضمر معنی کو اساسی حیثیت دیتی تھی اور دوسری طرف ترقی پسند تنقید تھی جو ادب پارے میں سماجی، معاشی اور طبقاتی شعور کی کمی یا بیشی کی بنیاد پر اس کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ سناتی تھی۔ عمودی پہلوؤں کی حامل تنقید نے ادبی تخلیق کو ایک خود کفیل اور با اختیار اکائی جانا اور اس کی بنت میں موجود اس ثقافتی مواد کی نشاندہی کی جو انسان کا لاشعوری ورثہ ہے۔ افقی پہلوؤں کی حامل تنقید نے طبقات کی باہمی آویزش سے نمو پانے والی روحِ عصر کا ذکر کیا اور ادب پارے کو روحِ عصر کے

تناظر میں دیکھنے کی طرح ڈالی۔

تاہم یوں لگتا ہے جیسے ۱۹۶۰ء کے بعد اردو تنقید میں امتزاجی روّیہ ابھرنا شروع ہوگیا تھا یعنی ادب پارے کی پرکھ کے سلسلے میں محض عمودی یا محض افقی پہلوؤں پر زور دینے کے بجائے دونوں سے استفادے کی صورت پیدا ہونے لگی تھی۔ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید جو اول اول مغرب کی "نئی تنقید" کے تتبع میں تخلیق کو ایک منفرد اور خود مختار اکائی کے طور پر سمجھنے، لفظ سے پھوٹنے والے معانی کی فراوانی کا احساس دلانے، ابہام کو ایک قدر کے طور پر پیش کرنے اور مصنف کے بجائے تصنیف کو مرکز نگاہ بنانے پر مُصر تھی نیز تخلیق کو تاریخی سوانحی یا سماجی، معاشی تناظر میں دیکھنے کے خلاف تھی، اب اس میں عصری آگاہی کے عنصر کا اضافہ ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملکی ثقافت کے سوال پر مباحث (بالخصوص پاکستان میں) بڑے پیمانے پر ہونے لگے تھے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں ان مباحث کے حوالے سے جو تبدیلی آنا شروع ہوئی وہ بعد ازاں سیاسی رنگ اختیار کر کے حلقے کی تقسیم پر منتج ہوئی مگر یہ ایک الگ داستان ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی وہ زمانہ تھا جب خود مغرب میں "نئی تنقید" کے خلاف ردّعمل پیدا ہوا۔ رولاں بارت[1] نے تو یہ تک کہہ دیا کہ تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان بہت سے سیاسی، سماجی اور معاشی عوامل کارفرما ہوتے ہیں جو قاری کے روّیے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس نے مزید یہ کہا کہ تخلیق کے 'معنی' اور اس معنی کی پیچیدگی پر تمام تر توجہ مبذول کر کے 'نئی تنقید' نے مواد کے تقدس کا جو احساس دلایا ہے وہ ایک رجعت پسندانہ عمل ہے جس نے تخلیق کو مصنف کی زندگی اور اس کے عہد کی کروٹوں سے منقطع کر کے تجریدی کا رنگ دے دیا ہے۔ یہ گویا "نئی تنقید" پر سٹرکچرل تنقید کے حملوں کی ابتدا تھی۔ حلقہ ارباب ذوق کی حد تک یہ آویزش نئی تنقید اور ساختیاتی تنقید کی آویزش کی صورت میں سامنے تو نہ آئی گو اس سلسلے میں افتخار جالب اور ان کے ہم نواؤں نے خاصا کام کیا۔ البتہ اس کا ایک یہ نتیجہ ضرور برآمد ہوا کہ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں عمودی جہت کے علاوہ افقی جہت کی کارفرمائی بھی نظر آنے لگی چناں چہ رُدِعصر پر سب سے زیادہ زور دینے کا جو

---

[1] ROLAND BARTHES

مسلک ترقی پسند تنقید کو مرغوب تھا اسے حلقہ ارباب ذوق نے قطعاً غیر شعوری طور پر یوں قبول کیا کہ اس نے رُوحِ عصر سے صرف زمانۂ حال کے سماجی، معاشی اور نفسیاتی رویّوں سے مرتب ایک اجتماعی جہت مراد نہ لی بلکہ اس میں نسلی یادوں اور مستقبل کے اجتماعی خوابوں کو بھی شامل کر لیا چنانچہ رُوحِ عصر سے انسلاک کا یہ پیرایہ حلقۂ ارباب ذوق کی تنقید میں امتزاجی اسلوب کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔

دوسری طرف ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندانہ رویّے میں بھی اعتدال کی صورت پیدا ہو رہی تھی۔ مارکس، اینگلز، گورکی، لینن اور ٹراٹسکی۔ ان میں سے کسی کے ہاں بھی ادب کے بارے میں وہ انتہا پسندانہ رویّہ نظر نہیں آتا جو سٹالن کے زمانے میں پروان چڑھا اور جس کے تحت ترقی پسند تنقید نے بھی ادب کو اشتراکیت کے فروغ کے لیے بطور ایک ہتھیار استعمال کرنے کا آغاز کیا مگر جب تقسیم ملک کے بعد ترقی پسند تحریک کا سیاسی پہلو نمایاں ہوا اور اس پر پابندی عائد کرنے کی نوبت آ گئی تو پھر آہستہ آہستہ ترقی پسند ناقدین کو اس بات کا احساس ہوا کہ بعض سیاسی عناصر نے تحریک کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تھی۔ چنانچہ ان کی تنقید میں ادبی قدروں کو اہمیت دینے کا آغاز ہوا اور ادب پارے کے لیے فن کی میزان پر پورا اترنا ضروری متصوّر ہونے لگا۔ یہ تبدیلی محض شدت پسندی اور انتہا پسندی کے تحت سرزد ہونے والی ان غلطیوں کے اعتراف ہی کا نتیجہ نہیں تھی جن کا ممتاز حسین نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں ذکر کیا ہے۔ بلکہ عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں سے بھی منسلک تھی۔ اشتراکی ممالک میں اسٹالن اور ماؤ کے طویل آمرانہ ادوار کے باوجود اعتدال کی صورت پیدا ہو رہی تھی جو روس میں پہلے اور چین میں بعد ازاں نمودار ہوئی اور جس کے تحت اشتراکی نظام کے اندر بعض بنیادی تبدیلیوں کی ضرورت کا احساس جاگ اُٹھا۔ دراصل نصف صدی تک پوری دنیا میں دو مختلف نظریوں کے حامل نظاموں کو ایک دوسرے سے متصادم ہونے کے جو مواقع ملے تھے، ان کے نتیجے میں اب دونوں کے اندر تبدیلیاں نمودار ہونا شروع ہو گئی تھیں۔ مثلاً سرمایہ دار ممالک کے اندر ویلفیئر اسٹیٹ اور سوشلزم کی تحریکیں اور خود اشتراکی

مالک کے اندر شخصی سطح کی ملکیت کی طرف جھکاؤ، نظریاتی لین دین ہی کا نتیجہ تھا۔ جب دو آدمی، نظریے یا نظام آپس میں متصادم ہوتے ہیں تو آخر آخر میں دونوں تبدیل ہو کر ایکدوسرے کے قریب آجاتے ہیں اور یوں انضمام اور امتزاج کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ جدلیات کا یہ ایک بنیادی اُصول ہے جو بیسویں صدی میں اشتراکی اور سرمایہ دارانہ نظاموں کی آویزش میں نمایاں ہو کر سامنے آیا۔ ترقی پسند تنقید میں جو تبدیلی آئی وہ اس عالمی سطح سے بھی ایک حد تک منسلک تھی۔

ترقی پسند تنقید کے اولین علم بردار اختر حسین رائے پوری تھے جنھوں نے اپنے مضمون "ادب اور انقلاب" میں ایک ایسے متشدد اور دوٹوک انداز میں بات کی جس کا بعد اناں بہت سے ترقی پسند ناقدین آنکھیں بیچ کر ورد کرتے چلے گئے۔ انھوں نے کہا کہ "ادب معاشی زندگی کا ایک شعبہ ہے۔ ادیب اپنے جذبات کی نہیں بلکہ اپنی فضا کی ترجمانی کرتا ہے اس کی زبان سے اجتماعی انسان بولتا ہے۔ ہر ایماندار اور صادق ادیب کا مشرب یہ ہے کہ قوم و ملت اور رسم و آہن کی پابندیوں کو مٹا کر زندگی کی یگانگی اور انسانیت کی دعوت کا پیغام سنائے۔ اسے رنگ و نسل اور قومیت و وطنیت کے جذبات کی مخالفت اور اخوت و مساوات کی حمایت کرنا چاہیے۔ ادب کا فرضِ اولیں یہ ہے کہ دنیا سے قوم وطن، رنگ و نسل طبقہ و مذہب کی تفریق کو مٹانے کی تلقین کرے اور اس جماعت کا ترجمان ہو جو اس نصب العین کو پیشِ نظر رکھ کر عملی اقدام کر رہی ہے۔" (یعنی روس کی کمیونسٹ پارٹی!)

اختر حسین رائے پوری کا ادیب کو معاشرتی اصلاح کے شجھ کام پر مامور کرنا اس اشتراکی نصب العین کے عین مطابق تھا۔ جو اسٹالن کے عہد میں پروان چڑھنے لگا تھا لیکن جیسے جیسے وقت گزرا اور اسٹالن کی انتہا پسندی کی روش قابلِ اعتراض قرار پائی تو ترقی پسند ناقدین کے ہاں بھی تخلیقِ فن کے مُتقضیات کو نظر انداز کرنے کی روش ماند پڑ گئی چناں چہ مجنوں گورکھپوری نے لکھا:

"ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے۔ ایک تو خارجی یا عملی یا افادی۔ دوسری داخلی یا

تخلیقی یا جمالیاتی۔ فن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ بظاہر دو متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کرے۔ ورنہ اس میں جہاں ایک پلّہ بھاری ہوا وہیں فساد و انتشار پیدا ہونے لگا[1]

اور احتشام حسین نے یہ موقف اختیار کیا کہ

"یہ نظریہ نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کرتا ہے نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتا ہے۔[2]

سجاد ظہیر نے لکھا کہ

"۔۔۔ سچائیاں اس کے (ادیب کے) جذبات کا اسی قدر حصّہ بن جاتی ہیں جتنا کہ اس کے ذہن کا۔ پھر اپنے جوش، جذبے، تخیّل، بصیرت اور فنّی مہارت کو کام میں لاکر وہ اپنے فن کو تخلیق کرتا ہے۔ اس طرح ایک نئی خوش نما اور نشاط انگیز شئے وجود میں آتی ہے[3]

اور ممتاز حسین نے زیادہ وضاحت کے ساتھ لکھا کہ:

"اس کے معنی یہ نہیں کہ تنقید کرتے وقت ہم یہی دیکھتے رہیں کہ ادب پارے میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں اور اس کی ہیئت، جمالیاتی جذبہ تخیّل کی صورت آفرینی، جذبات کی دنیا زبان کے حسن اور موسیقی کو نہ دیکھیں اور پرکھیں۔ جن کا یہ خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید میں ان چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے انھیں مغالطہ ہوا ہے کیونکہ اگر ادب سے اس کا فارم جدا کر دیا جائے تو وہ ادب کیونکر رہے گا۔[4]

---

[1] مجنوں گورکھپوری، ادب اور زندگی، ص ۱۹۔

[2] تنقیدی نظریات، احتشام حسین، ص ۴۶ ، [3] سجاد ظہیر، روشنائی ص ۳۲۷۔

[4] ممتاز حسین، تنقیدی شعور ص ۱۷۲۔

اختر حسین رائے پوری سے ممتاز حسین تک پہنچتے پہنچتے ترقی پسند تنقید میں جو تبدیلی آئی اس کی کئی وجوہ تھیں ایک تو وہی جس کا اوپر ذکر ہوا کہ افہام وتفہیم کی صورت پیدا ہو رہی تھی۔ دوسری یہ کہ بیسویں صدی میں علوم میں جو بے پناہ پیش رفت ہوئی تھی اس نے مادے کی بند کائنات کے قدیم تصوّر کو توڑ پھوڑ دیا تھا۔ ڈارون اور سپنسر نے انسان کو حیوانی برادری میں شامل کر کے اور فرائڈ نے انسان کے اندر حیوان دریافت کر کے انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصوّر پر کاری ضرب لگائی تھی پھر نظریۂ اضافیت نے اس کائنات کی ٹھوس بنیادوں کو چیلنج کر دیا تھا اور شیئت کے تصوّر نے روابط یعنی RELATIONS کے مسلک کے لیے جگہ خالی کر دی تھی۔ لہٰذا ترقی پسند تنقید جو حتمی اور ٹھوس نظریے کی زائیدہ تھی، اب فضا کی کشادہ نظری سے اثرات قبول کر کے واضح طور پر لچک کا مظاہرہ کرنے لگی تھی۔ مگر ان دو کے علاوہ ایک تیسری وجہ بھی تھی جس کا عام طور سے بہت کم ذکر ہوتا ہے وہ یہ کہ انسان دوستی اور "سماجی ہمہ اوست" کے حصول کے لیے جنگوں اور انقلابوں کی اڑائی ہوئی گرد میں تخلیقی عمل سے آشنا ہونے اور ادب کی پرکھ کے لیے اسے مشعلِ راہ بنانے کی وہ روش جو ازمنہ قدیم سے اہمیت کی حامل رہی ہے کچھ عرصہ کے لیے گم ہو گئی تھی اور نظریۂ ضرورت نے میزانِ ادب کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ مگر پھر نفسیات، لسانیات، عمرانیات، اساطیر اور بعض دیگر علوم ۔ ——

کے مطالعہ کے باعث "تخلیقی عمل" کا سوال اُبھر کر سامنے آ گیا۔ اب کوئی بھی ادیب کو محض ایک کاریگر ماننے کے لیے تیار نہیں تھا جسے اگر کرسی کا نقشا اور کرسی بنانے کے لیے لکڑی اور دیگر سامان مہیّا کر دیا جائے تو وہ حسبِ منشا کرسی تیار کر دے گا۔ کیونکہ چیزوں کی نقل، تخلیقی عمل کے دائرے سے خارج تھی۔ اب تخلیق کار سے یہ توقع کی جانے لگی کہ وہ کرسی کے خیال کو بھی اپنی ذات کے بطون سے حاصل کرے گا۔ نیز اس بات پر بھی زور دیا جانے لگا کہ معنی اور ہیّت دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ یعنی تخلیق پانی کی اس مشک کی طرح نہیں ہے جس میں پانی (معنی) بھر دیا جاتا ہے اور وہ اسے لے کر دوسروں تک پہنچا دیتا ہے بلکہ تخلیق تو برف کی ایک قاش ہے جو بیک وقت ہیئت بھی

ہے اور معنیٰ بھی۔ پچھلی نصف صدی کی مغربی تنقید میں تخلیقی عمل ایک تازہ اور زرخیز موضوع کی صورت میں صاف دکھائی دیتا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ تقسیم ملک کے بعد اردو ادب میں بھی اسے بطورِ خاص اہمیت ملی ہے۔ نہ صرف یہ کہ تخلیقی عمل کے سوال پر بعض رسائل نے مباحث کرائے ہیں بلکہ اس موضوع پر کتابیں بھی لکھی گئی ہیں تاکہ یہ جانا جائے کہ کیا تخلیق کاری پہلے سے تخلیق کردہ معنی کی ترسیل کا ذریعہ ہے یا کچھ اور؟ اس سلسلے میں تخلیقی عمل نامی کتاب میں جو موقف اختیار کیا گیا۔ اسے زیرِ نظر کتاب کے پہلے حصّے میں بیان کر دیا گیا ہے۔

مختصر یہ کہ تخلیقی عمل میں دو باتوں پر زور دیا گیا ہے۔ پہلی یہ کہ تخلیق محض منفعل اور فعّال عناصر کی حاصل جمع کا نام نہیں ہے بلکہ اس سے کچھ زیادہ شے ہے سٹرکچر کے بارے میں بھی اب یہی کہا جانے لگا ہے کہ وہ عناصر کی حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہوتا ہے یہ "کچھ زیادہ ہونا" ہی اس کے منفرد اور بے مثال ہونے کا ثبوت ہے۔ دوسری بات یہ کہی گئی ہے کہ فنکار "دریافت" نہیں کرتا بلکہ خود تخلیق کرتا ہے اور تخلیق کا یہ عمل نوعیت کے اعتبار سے اس تخلیقی عمل سے مشابہ ہے جس کے نتیجے میں عدم کی کوکھ سے وجود نے جنم لیا تھا۔

"تخلیقی عمل" نامی کتاب میں حیاتیاتی معاشرتی اساطیری اور تاریخی تناظر میں تخلیق کاری کے مخصوص اور منفرد عمل کا جائزہ لیا گیا تھا مگر پچھلے تیس سالوں میں پوری مغربی تنقید میں تخلیقی عمل کو جاننے اور اس پر مختلف علوم کی مدد سے روشنی ڈالنے کی روش توانا ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں بنیادی اہمیت BINARY OPPOSITION (دوئی جسے تخلیقی عمل میں منفعل اور فعّال عناصر کا نام دیا گیا ہے) کو ملی ہے مثلاً سا سئیر نے LANGUE (زبان) اور PAROLE (گفتگو) کی دوئی کو فریزر نے HOMEPATHIC MAGIC اور CONTAGIOUS MAGIC

۱۔ SAUSSURE / FRAZER

اور یونگ نے شعور اور اجتماعی لاشعور کی دوئی کو اہمیت دی اور اب کم و بیش اسی بنیاد پر لیوی سٹراس[1] نے "کلچر اور نیچر" کی دوئی کو جیکب سن[2] نے METANYMIC اور METAPHORIC اور رولاں بارتھ[3] نے SYSTEM اور SYNTAGM کی دوئی کو بنیادی اہمیت تفویض کی ہے۔ کہنا وہ یہ چاہتے ہیں کہ بالائی سطح کی تمام تر ہمہ ہمی تنوع اور کثرت کے پیچھے ایک منضبط نظام یا سسٹم یا رشتوں کی حامل دنیا بطور "وحدت" موجود ہے جو ابدیت کی حامل ہے اور جس کو مس کیے بغیر بالائی سطح پر صورتوں اور مظاہر کا وجود میں آنا ناممکن ہے۔ گویا زبان، کلچر، اسطور اور ادب، ان سب میں تخلیقی عمل کا ایک سا انداز ابھرا ہے کہ وہ شئے "جو وقت سے ماوراء اور نام روپ سے بے نیاز ہے خود کو لاکھوں نئی اور تازہ صورتوں میں منقلب کرتی ہے اور کرتی ہی چلی جاتی ہے"

تخلیقی عمل کے بارے میں یہ انداز نظر جو مختلف علوم میں ہونے والی پیش رفت سے مرتب ہوا ہے، ادب کو محض غیب سے اترنے والی چیز یا آرڈر کے مطابق تیار کی جانے والی شئے تصور نہیں کرتا بلکہ باہر اور اندر کی آویزش کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں تنقید کا وہ مکتب جو محض عمودی یا محض افقی مسلک پر کاربند ہو، تخلیقی عمل کے جدید رویے سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا اردو تنقید کے مختلف مکاتب اپنے اپنے دامن کو کشادہ کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ ترقی پسند تنقید میں امتزاجی رویے کے وجود میں آنے کی ایک اہم وجہ یہی ہے۔ اب ترقی پسند ناقدین دبی زبان میں اور کبھی کبھی واشگاف الفاظ میں یہ کہنے لگے ہیں کہ تخلیق میں خارجی عوامل کے ساتھ داخلی عوامل بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ تخلیق کو محض قدروں اور آدرشوں کے میزان پر نہیں بلکہ جمالیاتی اور داخلی عناصر کی میزان پر بھی تولنا ضروری ہے۔ لطف کی

---

[1] LEVI STRAUSS [2] JACOBSON [3] ROLAND BARTHES

بات یہ ہے جب ایک بار جمالیاتی اور داخلی پرکھ کی شرط لگا دی جائے تو پھر تخلیقی عمل میں شعور کے ساتھ لاشعور کی کارکردگی کو تسلیم کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب لاشعور کی کارکردگی کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر تخلیق کار سے یہ مطالبہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اپنی تخلیقات میں حکماً کسی خاص آدرش یا نظریے کی تشہیر کرے۔ اس سے صرف یہ مطالبہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ خود کو تخلیقی عمل کے حوالے کر دے اور پھر دیکھے کہ اندر سے کیا برآمد ہوتا ہے بلاشبہ تخلیق عمل، تخلیق کار کا امتحان بھی ہے کیونکہ اگر تخلیق کار سچا اور پر خلوص ہے تو اس کے نظریات بلکہ پوری شخصیت کا تار و پود تخلیقی عمل سے گزر کر منقلب ہو جائے گا اور فنی تخلیق وجود میں آ جائے گی اور اگر وہ پُرخلوص نہیں ہے تو اس کے نظریات تخلیقی عمل سے گزرنے میں کامیاب ہو ہی نہیں سکیں گے۔ اگر وہ شعوری طور پر انھیں تخلیق میں شامل کرنے کی کوشش کرے گا تو تخلیق آدرش کا ثمر قرار پائے گی اور بے اثر ہو جائے گی لہٰذا جب ترقی پسند ناقدین نے اصولی طور پر جمالیاتی پرکھ اور اندر کی دنیا کی سیاحت کو قبول کر لیا تو اس کا مطلب یہ تھا کہ وہ محض افقی جہت کے علم بردار نہ رہے بلکہ امتزاجی تنقید کے علم بردار بن گئے۔ اسی طرح عمودی سطح کو اہمیت دینے والے ناقدین بھی یہ سوچنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ تخلیق کا عمل محض خوشہ چینی یا غیب سے تحفہ وصول کرنے کا عمل نہیں ہے۔ اس کارگہ شیشہ گری میں تخلیق کار کا کام یہ ہے کہ وہ غیب کی قوت سے ہم آہنگ ہو کر زندگی کے مظاہر تجربات اور مسائل کے کچّے مواد کو منقلب کرنا ہے۔

جدید اردو تنقید کا یہ امتزاجی روپ محض حلقہ ارباب ذوق یا ترقی پسند تحریک کے ناقدین تک ہی محدود نہیں رہا۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان دونوں سے لاتعلق ناقدین کے ہاں یہ زیادہ فطری انداز میں ابھرا ہے۔ اس روپ کا احساس اوّل اوّل محمود ہاشمی کو ہوا تھا جس نے "اردو شاعری کا مزاج" پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس کے امکانات کی طرف اشارہ کیا تھا۔ پھر شارق قمر نے اس کا ذکر کیا۔ خود میں نے اپنے متعدد مضامین میں اس کی طرف اشارے کیے ہیں مثلاً اپنے مقالہ "تنقید کیا ہے" [1] میں لکھا ہے کہ امتزاجی تنقید سے مراد

---

[1] وزیر آغا — تنقید اور مجلسی تنقید۔

یہ ہے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کا جملہ تنقیدی زاویوں سے جائزہ لینے پر قادر ہو مگر ایک وقت میں انھیں زاویوں کو استعمال کرے جن کی طلب خود فن پارے کے بطون میں موجود ہے۔ اسی طرح انور سدید کی تنقید نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے میں نے لکھا[1] ہے کہ "میں انھیں امتزاجی تنقید کا علم بردار قرار دیتا ہوں کیوں کہ انھوں نے ادب پارے میں مضمر جملہ تہوں تک رسائی حاصل کی ہے تاکہ تخلیق کے پورے سٹرکچر کو گرفت میں لیا جا سکے۔" اپنے ایک حالیہ مضمون میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے "امتزاج" کو جدید تنقید کا منصب قرار دیا ہے اور اس امتزاج کو تین سطحوں یعنی فلسفہ و فکر کی سطح، ادبی تاریخ کی سطح اور کلچر کی سطح سے عبارت گردانا ہے۔ انھوں نے مزید لکھا ہے کہ "ادب پارے کا صرف سماجی، نفسیاتی، جمالیاتی یا جدلیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنا محدود تنقیدی عمل ہے۔ کلچر کی سطح پر ہی تنقید میں بیک وقت سماجی، نفسیاتی، جمالیاتی، روایتی فکری اور تخلیقی اقدار کا امتزاج ہوتا ہے اور ہو سکتا[2] ہے"۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے ڈاکٹر جمیل جالبی "امتزاجی تنقید" کے قائل تو ہیں۔ مگر اردو میں ابھی اس کے آثار انھیں نظر نہیں آرہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ پچھلے بیس پچیس سالوں سے اردو تنقید کی ساری جہت ہی "امتزاج" کی طرف ہے جیسا کہ اوپر ذکر ہوا خود ترقی پسند تنقید اور حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں بھی امتزاجی رویہ ابھرنے لگا ہے۔ رہا اس تنقید کا معاملہ جو ان دونوں مکاتیب سے باہر تخلیق ہوئی ہے تو اس میں بیشتر ایسے ناقدین نظر آتے ہیں جن کے ہاں ایک خاص علمی شعبے سے وابستگی اور انسلاک کے باوجود امتزاجی رویہ موجود ہے مثلاً سید عبداللہ، وحید قریشی، مشفق خواجہ، سہیل بخاری اور فرمان فتح پوری نے تحقیق میں زیادہ دلچسپی لی ہے مگر تنقید لکھتے ہوئے کسی ایک تنقیدی مکتب کی طرف جھک نہیں گئے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی "ادبی تاریخ" میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں مگر نقد و نظر کے میدان میں

---

1. وزیر آغا، دائرے اور لکیریں ص ۷۲۔
2. ڈاکٹر جمیل جالبی، اوراق اکتوبر ۱۹۸۵ء ص ۹۹۔

انھوں نے ادب پارے کو محض ادبی تاریخ کی ایک کروٹ قرار نہیں دیا بلکہ اسے ایک منفرد اکائی کے روپ میں دیکھا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے بھی تحریکوں کے جزر ومد کا جائزہ ایک صاحبِ بصیرت نقاد کی حیثیت میں لیا ہے اور کسی ایک نظریے یا مسلک کو اختیار کرنے کے بجائے کشادہ نظری کو بروے کار لائے ہیں اسی طرح آل احمد سرور ایک ایسے وسیع النظر نقاد کے روپ میں ابھرے ہیں جو سچائی کی تلاش میں زنگ دار چشمہ استعمال نہیں کرتا بلکہ ننگی آنکھوں سے ادب پارے کے ساتوں رنگوں کو گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ ڈاکٹر شارب ردولوی نے ان کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کے تنقیدی مسلک کی بنیاد ایک جامع احساسِ توازن ہے وہ ادب میں نظریے کی اہمیت کے اعتراف اور فکر و نظر کی پرکھ کے باوجود فنی تقاضوں پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ مغرب اور مشرق قدیم اور جدید، روایت اور بغاوت اور مواد اور ہیئت کے بارے میں اور ان کے مطالعے کے سلسلے میں وہ ہمیشہ ایک درمیانی صورت نکال لیتے ہیں[1]۔ خورشید الاسلام اور خلیل الرحمن اعظمی نے بھی اپنی عملی تنقید میں ایک کشادہ اندازِ نظر کا مظاہرہ کیا ہے۔ خورشید الاسلام نے فسانۂ آزاد اور خلیل الرحمن اعظمی نے آتش کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے کسی نظریاتی جھکاو کا ارتکاب نہیں کیا بلکہ تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کی نفسیاتی سرحدوں کو کشادہ کیا ہے یوں گویا وہ تخلیق پر غلبہ حاصل کرنے یا اس سے مغلوب ہونے کے بجائے اس سے مصافحہ کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان اور عزیز احمد دونوں کی تنقید کا معیار بہت اونچا ہے وجہ یہ کہ دونوں نے خود کو کسی خاص مکتبِ فکر کا تابع مہمل بننے کی اجازت نہیں دی۔ یہی حال مسعود حسین خاں اسلوب احمد انصاری، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، محمود ہاشمی اور حامدی کاشمیری کا ہے۔ جنھوں نے جدید مغربی تنقید کے واضح اثرات تو قبول کرلیے ہیں۔ مگر ان کے تابع ہو کر تنقید نہیں کی چنانچہ وہ نظریے کی تنگنائے میں محبوس نہیں ہوئے

---

[1] ڈاکٹر شارب ردولوی، جدید اردو تنقید ص ۳۹۹۔

اور تنقید میں وسیع النظری کا مظاہرہ کر سکے ہیں جو امتزاجی تنقید کا وصفِ خاص ہے ترقی پسند ناقدین میں سے ڈاکٹر محمد حسن اور محمد علی صدیقی کے ہاں امتزاجی تنقید کی طرف پیش رفت ہوئی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ

"تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہو کر گزرتی ہے۔ وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے۔ اس کے عصری شعور کی آواز بھی اور اس دور سے پیدا ہونے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔ اس لیے ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تخلیق، سیرت اور نفسیات کی مدد سے) عصر کا مطالعہ (عمرانیات اقتصادیات اور سماجی علوم سے) اور آفاقی اقدار کا مطالعہ (جمالیات اور تاریخ کی مدد سے) بن جاتا ہے۔"

دوسرے لفظوں میں ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق تنقید کو مکاتب میں تقسیم کرنے کے بجائے مکاتب کو تنقید میں شامل کرنا زیادہ صحیح رویہ ہے۔ دوسری طرف یہی امتزاجی تنقید کا اصل الاصول بھی ہے۔ لہٰذا اس بیان کی روشنی میں تنقیدی مکاتب کی فرقہ واریت از خود ختم ہو جاتی ہے اور تنقید کا ایک ایسا روپ ابھرتا ہے جو سب کے لیے قابلِ قبول ہے۔ آج کے اردو ناقدین کے ہاں بیسویں صدی کے امتزاجی اسلوبِ حیات کے باعث کشادہ نظری اور وسیع المشربی کا انداز آہستہ آہستہ ابھرنے لگا ہے۔ بھارت کی حد تک ان ناقدین کے علاوہ جن کا اوپر ذکر ہوا، بلراج کومل، وحید اختر، جگن ناتھ آزاد، مظہر امام، فضیل جعفری، نظام صدیقی مظفر حنفی، مناظر عاشق ہرگانوی، عنوان چشتی، کرامت علی کرامت، ذکا الدین شایاں مہدی جعفر، حنیف کیفی، عبدالواسع اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے اور پاکستان کی حد تک مظفر علی سید، عرش صدیقی، سعد اللہ کلیم، غالب احمد، عزیز حامد مدنی جمیل ملک، تبسم کاشمیری، اسلم فرخی، مشتاق قمر، رشید امجد، نظیر صدیقی اور بہت سے دوسرے ناقدین نے اپنی عملی تنقید میں امتزاجی رویے ہی کا

مظاہرہ کیا ہے۔[۱]

جدید اردو تنقید کے مطالعہ سے یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ اعلا تخلیق کی طرح اعلا تنقید بھی ایک "لمحۂ آزادی" کی مرہونِ منت ہے، یعنی ایک ایسے لمحے کی جس میں تخلیق کار یا نقاد شدّتِ جذبات یا شدّتِ نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبرو آکھڑا ہوتا ہے۔ یوں وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔ جدید اردو تنقید ایک طویل نظریاتی آویزش کے بعد اب آہستہ آہستہ اس "لمحۂ آزادی" کی طرف بڑھنے لگی ہے اور یہ بات نہایت خوش آیند ہے۔

---

۱ جدید دور کے پاکستانی ناقدین میں غلام جیلانی اصغر، انیس ناگی، فتح محمد ملک، جمیل آذر، رشید نثار، پرویز پروازی، تحسین فراقی، سجاد نقوی، ڈاکٹر معین الرحمن، شہزاد منظر، سحر انصاری، مرزا حامد بیگ، صبا اکرام، احمد ہمدانی، ریاض صدیقی، سراج منیر، خواجہ زکریا، بشیر سیفی، اور عارف عبدالمتین کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

کتابیات

انگریزی

(1) Arthur Koestler:The Sleep-Walkers.

(2) Rene Welleck & Austen Warren:The Theory of Literature.

(3) Joseph Campbell:Oriental Mythology.

(4) Northrope Fry:The Archetypes of Literature.

(5) W.B.Yeats:Introduction of Oxford Book of Modern Verse.

(6) M.H.Abrams:The Mirror & the Lamp.

(7) George Watson:The Literary Critics.

(8) Rene Wellek & Austen Warren:A History of Modern Criticism.

(9) Jonathan Culler:The Persuit of Signs.

(10) Terry Eagleton:The Function of Criticism.

(11) Mathew Arnold:Mixed Essays.

(12) W.B.Yeats:Symbolism of Poetry.

(13) Terence Hawkes:Structuralism & Semiotics

(14) Lemon Leet & Ries MARIONJ:Russian Formalist Criticism.

(15) Alex Preminger:Princeton Encylopedia of Poetry & Poetics.

(16) T.S.Eliot:Tradition & Individual Talent.

(17) WIMSATT & BEARDSLEY:The Verbal Icon.

(18) I.A.Richards:The Principles of Literary Criticism.

(19) William Empson:Seven Types of Ambiguity.

(20) William Empson:Some Versions of Pastoral.

(21) David Lodge:20th Century Literary Criticism .

(22) Roger Fowler:A Dictionary of Modern Criticism.

(23) C.K.Odgen & I.A.Richards:Meaning of Meanings.

(24) R.B.Crane:Critics & Criticism .

(25) Northrope Fry:Anatomy of Criticism.

(26) C.G.Jung:Modern Man in Search of Soul .

(27) John Lyons:CHOMSKY .

(28) Jonathan Culler:Saussure .

(29) Roland Barthes:Writing Degree Zero & Elements of Semiology .

(30) Atlas of the Body(Rand MCNALLY & Co).

(31) Edmund Leach:Levi-Strauss .

(32) Harold Bloom:The Anxiety of Influence.

(33) Jonathan Culler:Barthes .

(34) Roland Barthes:Essais-Critiques.

(35) Roman Jakobson:Closing Statements.

(36) Fritjof Capra:The TAO of Physics.

(37) Stanley Fish:Self-Consuming Artefacts.

(38) R.S.Crane:The Language of Criticsm .

(39) Jonathan Culler:On Deconstruction .

(40) J.Hills Miller:Steven's Rock & Criticism
As Cure .

(41) Rosalind Jones:Inscribing Feminity (from
Making a Difference)

(42) Dorthy Dinnerstein:The Mermaid of the
MINOTAUR .

(43) Paul-de-Man:Blindness & Insight .

(44) Paul-de-Man:Allegories of Reading .

(45) RAHAM HOUGH:An Essay on Criticism .

(46) Jullan Jaynos:The Origin of Consciousness
in the Breakdown of Bicameral Mind .

(47) Eugene MARRAIS:White Ants .

(48) JEREMY Campbell:The Grammatical man .

(49) EDMUND WILSON:MARXISM AND LITERATURE
(from"THE TRIPLE THINKERS) .

اردو

(۱) ابوالکلام قاسمی - تخلیقی تجربہ

(۲) محمد حسین آزاد - نظم آزاد

(۳) وزیر آغا - تنقید اور احتساب

(۴) ساحل احمد - محمد حسین آزاد

(۵) کلیم الدین احمد - اردو تنقید پر ایک نظر

(۶) عبادت بریلوی - اردو تنقید کا ارتقا

(۷) ڈاکٹر سید عبداللہ - سر سید کا اثر ادبیات پر (بہترین ادب ۱۹۵۲ء مکتبہ اردو لاہور)

(۸) ریاض احمد۔ تنقید سرسید کے دور میں (بہترین ادب ۱۹۵۲ء مکتبۂ اردو۔لاہور)

(۹) حالی۔ مقدمہ شعر و شاعری

(۱۰) محمد حسن عسکری ستارہ یا بادبان

(۱۱) ممتاز حسین۔ اردو تنقید کا نظریاتی ارتقا (بہترین مقالات، مرتبہ اختر جعفری مکتبۂ اردو لاہور)

(۱۲) شبلی نعمانی۔ شعر العجم حصہ چہارم

(۱۳) امداد امام اثر۔ کاشف الحقائق

(۱۴) وزیر آغا۔ تصورات عشق و خرد

(۱۵) حلقۂ ارباب ذوق۔ ۱۹۶۵ء کی اہم ادبی بحثیں

(۱۶) شارب ردولوی۔ جدید اردو تنقید

(۱۷) اختر حسین رائے پوری۔ ادب اور انقلاب

(۱۸) ممتاز حسین۔ اردو تنقید کے پچاس سال (ماہ نو، جنوری ۱۹۸۸ء)

(۱۹) ریاض احمد۔ ریاضتیں

(۲۰) ڈاکٹر سہیل احمد خان۔ دیباچہ "ریاضتیں"

(۲۱) ڈاکٹر جمیل جالبی۔ نئی تنقید کا منصب (اوراق سالنامہ ۱۹۸۵ء)

(۲۲) ڈاکٹر محمد اجمل۔ تخلیقی نفسیات

(۲۳) سجاد باقر رضوی۔ تہذیب و تخلیق

(۲۴) مجنوں گورکھپوری۔ ادب اور زندگی

(۲۵) احتشام حسین۔ تنقیدی نظریات

(۲۶) ممتاز حسین۔ تنقیدی شعور

(۲۷) وزیر آغا۔ تخلیقی عمل

(۲۸) " تنقید اور مجلسی تنقید

(۲۹) " دائرے اور لکیریں

(۳۰) سجاد ظہیر۔ روشنائی

ISBN :978-81-7587-466-4
₹ 86/-